

الهيئة العامة
3

مَفَامَاتُ الْمَوْسِيقِ الْعَرَبِيَّةِ

لِلْأستاذ

صالح المهدي

المدير العام للتشبيط الثقافي الفلوي
والرئيس المساعد للمجلس الأول للموسيقى التقليدية

نشر المعهد الرشدي

للموسيقى التونسية

بنج السدي - تونس

مع الفن والفنانين

بعد اصدار الكتابين الأولين من سلسلة «مع الفن والفنانين» اللذين تناولنا بهما حياة وفن شخصيتين من أبرز فنائنا التونسيين (خميس ترنان - واحمد الوافي) رأينا من الواجب التعجيل بنشر كتاب يقدم دراسة ضافية عن المقامات الموسيقية تشمل جميع المدارس العربية والمدارس الآسيوية والأفريقية التي تتصل بها حتى نبين مدى اشعاع الثقافة العربية ، ونضع بين يدي الجيل الصاعد وثيقة فنية هامة تمكنه من توسيع ثقافته ومن الاستفادة مما انجزه السلف لتحقيق انطلاقة جديدة تساهم في تطور موسيقانا العربية .

وبهذا الكتاب نفتح آفاقا جديدة في وجه جميع الموسيقيين العرب لانه يمثل أول دراسة تتناول كل المقامات العربية من الخليج الى المحيط وتبين الاسماء المختلفة المستعملة للمقام الواحد، والخاصية التي يتميز بها ذلكم المقام في مختلف الاقطار العربية . وهذا الانجاز يمثل الخطوة الضرورية التي تسبق التفكير في توحيد مصطلحات الموسيقى العربية ، ويمكن من جهة أخرى الملحنين العرب الذين يتوقون الى التجديد من الانتفاع بما هو موجود بتراث جميع الاقطار العربية من درر ونفائس المقامات ، وبذلك تتوسع الافاق ونجدد تراكيبنا العربية قبل الالتجاء الى الثقافات الاجنبية التي قد لا تجد تجاوبا مع شعبنا العربي الاصيل .

واذ نشكر الموسيقار الاستاذ صالح المهدي الذي افرد المعهد الرشيدى بهذه الدراسة القيمة نتوجه للاساتذة الباحثين راجين منهم الاسهام في سلسلتنا هذه بما تجود به اقلامهم من دراسات تدعم الثقافة الموسيقية العربية .

والله يوفقنا جميعا والسلام

رئيس المعهد الرشيدى للموسيقى التونسية

عبد القادر بوسحابة

المقامات الموسيقية العربية

ان كلمة مقام دخلت في الاصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تحدث تأثيرا معيناً على مؤديها ثم على سامعيه ، ولعلها قيست في ذلك على معناها الاصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الاقدام أو « المتزلة » وقد اشتهرت الكلمة الاخيرة في المغرب العربي للدلالة على الدرجة الصوتية

ثم تحولت كلمة « مقام » في اغلب البلاد العربية والاسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها ابعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب (وتجمع على مقامات) .

وفي مصر كان الفنانون يطلقون على هذا المعنى كلمة « نغمه » التي حولها بعضهم فصيرها تدل على الدرجة الصوتية ، اما في الجزيرة العربية بما فيها امارات الخليج واليمن فالكلمة المعروفة لهذا المعنى هي « صوت » وهذا هو التعبير القديم الوارد في كتبنا التراثية . وفي المغرب العربي من برقه الى الاندلس فالكلمة المستعملة لهذا الغرض هي « الطبع » فيقال مثلاً « طبع الحسين » أو « طبع الحجاز » ولعل استعمال الكلمة الاخيرة فيه اشارة الى ارتباط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان الاربعة في التأثير كما بينته كتب العلوم الموسيقية العربية مثل التي لابي يوسف

يعقوب الكندي المتوفى سنة 252 هـ 866م وخاصة منها رسالته التي عنوانها «رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية وتشابه التأليف» ولاين المنجم المتوفى سنة 300 هـ 912م ولابى نصر الفارابي المتوفى سنة 339هـ 950م وخاصة منها كتابه الذي عنوانه «الموسيقى الكبير» ثم التي للرئيس «علي بن سينا» المتوفى سنة 428 هـ 1037م الذي ركّز مبدأ التداوى بالموسيقى الذي وقع احياؤه في المدة الاخيرة في اغلب بلدان العالم ، ولاين زيله المتوفى سنة 440 هـ 1048م ولصفي الدين الارموى الذي ادرك الدولة العباسية وعاش بعد سقوط بغداد وتوفي سنة 693 هـ 1294 م ومن اشهر كتبه «الادوار» الذي ترجم للتركية والفارسية والفرنسية واعتمد عليه اغلب من جاء بعده ... وغيرهم .

وتعميما للفائدة نورد ما جاء في رسالة اخوان الصفاء في هذا الموضوع وهو قولهم : « فاذا الفت النغمات في الالحان المشاكلة لها واستعملت تلك الالحان في أوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة سكتتها وكسرت حداثها وخففت على المريض آلامه لأن الاشياء المتشاكلة في الطبائع اذا كثرت واجتمعت قويت افعالها وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها كما عرف الناس مثل ذلك في الحروب والخصومات وقد تبين بما ذكرنا من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات (1) في الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعراض والاعلال - هـ كلام اخوان الصفاء .

وقد كان بتونس وقف خاص لاقامة حفل موسيقي غنائي بالمارستان يرجع الى المرحومة الاميرة عزيزه عثمانة زوجة ملك تونس « حموده باشا المرادي » .

(1) جمع مارستان وهو مستشفى الامراض العقلية

وقد ألف اشعار عديدة بالعربية والفارسية والتركية في ربط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان نورد منها التي للقاضي المرحوم الشيخ عبد الواحد الوثريسي المتوفى بقاس سنة 955 هـ 1584 م .

طبائع في عالم الكون اربع	ففي مثلها اضرب للطبوع مجمل
فأولها السوداء والارض طبعها	وبالبرد ثم اليبس قد خصها الملا
وبلغم طبع الماء رطب وبارد	وطبع الهوا والحر للدم قد تلا
وصفراء طبع النار يحرق حره	لما فيه من ييس بتدبير ذى العلا
فتغمة صوت (الذيل) ثم فروعه	يحرك للسوداء خذها مرتلا
(عراق ورميل الذيل) فاصغ للحنه	و(رصد) له فارصده ان كنت ذا اعتلا
وللبغلم (الزيدان) ثم (اصبهانه)	(حجاز) (زوركنند) كما انتجلا
و(عشاقه) فاق واختص بالغننا	فهن فروع خمسة بعد الولا
و(ماية) حسن حركت لذوى الدما	(برصد ورميل والحسين) الذي حلا
وصفراء (للمزموم) فانسب فروعه	(غريب الحسين) للطبوع مكمل
وزاد له طبعا (غريب محرر)	واصل بلا فرع فلاتك مهملا
وصل وسلم في ابتدائك...اولا	وختما على من للخلائق ارسل

* * *

وقد تجاوز بعضهم ذلك فجعل لكل وتر من اوتار الآلات الموسيقية ارتباطا معيناً باحدى طبائع الانسان .

ويقول في ذلك الشاعر العربي « كشاجم » المتوفى سنة 350 هـ 961 م :
شدت فجلت اسماعنا بمخفف
يحدثها عن سره وتحديثه
مشاكلة اوتاره في طباعها
عناصر منها الف الخلق محدثه

فللنار منه الزير (1) والارض به
 وكل امرىء تشاققه منه نغمة
 على حسب الطبع الذي منه يبعثه
 شكاً ضرب يمناها فظلت يسارها
 تطوقه طوراً وطوراً ترعشه (2)
 فما برحت حتى ارتني (مخارقاً) (3)
 يجاوبه في احسن الشدو (عثته) (4)
 وحتى حسبت البابلين القيسا
 على لفظها السحر الذي هي تنفثه

* * *

اما في العراق وبلاد فارس فكلمة « مقام » توسع معناها واصبحت تدل على التراث الموسيقي الذي يتسم بصيغة ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطرق مضبوطة لدى اهل الصناعة شأنها في ذلك شأن كلمة « المألوف » بتونس وليبيا و « الغرناطي » بالجزائر و « الاندلسي » أو « الآلة » بالمغرب وكذلك « الوصلة » في مصر وسوريا ولبنان و « الفاصل » بتركيا و « الشش مقام » بجمهويات اسيا الوسطى الاسلامية من الاتحاد السوفياتي وذلك من حيث دلالة الكلمة على جميع التراث التقليدي الموسيقي .

والفرق الوحيد بين المدارس المذكورة هو ان التراث الموسيقي ينفرد بالارتجال في العراق وبلاد فارس وقد يختم باغان صغيرة تدعى « باستات » (جمع بسته) بينما هو في البلاد الاخرى يجمع المعزوفات الموسيقية المعبر عنها في الكتب القديمة بالموسيقى المحضة والتي ينعتها بعضهم في

(1) اسماء اوتار العود هي الزير والبم والمثنى والمثلث

(2) ترعشت المسراة اي تقدرطت

(3) مخارق من اشهر المغنين العباسيين

(4) عثت : مغن اسود اشتهر في نفس العصر

عصرنا الحاضر غلطا بالموسيقى الصامتة ؟ وبين الموشحات والأزجال في قوالب تختلف بين القطر والقطر وكذلك العزف والغناء المرتجلين (استخبارات - تقاسيم - قصائد - مواويل - عروبيات) اللذين تتفاوت نسبهما حسب تقاليد كل قطر .

وقد كنا نظمنا ملتقى موسيقيا سنة 1975 خلال مهرجان مدينة تستور (بالجمهورية التونسية) للموسيقى التقليدية والمألوف كان عنوانه « الموسيقى العربية بين الموصلي وزرياب » شاركت فيه وفود من مختلف البلاد العربية وإسبانيا وتأكد فيه أن الموسيقى العربية بدأت بالارتجال وأن عليا بن نافع الملقب بزرياب قد تحدى استاذَه اسحاق الموصلي بعد خروجه من بغداد واستقراره بالقيروان ثم بقرطبة وذلك ببعثه لمدرسة التلحين المضبوط التي كانت منطلقا لتأسيس مدرسة الموشحات الغنائية التي ازدهرت بالاندلس على يد الوزير الفيلسوف الفنان أبو بكر بن الصائغ المعروف « بابن باجه » المتوفى بالمغرب سنة 533هـ 1138م ، التي امتدت إلى المغرب العربي ثم انتقلت إلى المشرق الإسلامي مع الطريقة المولوية بمدينة قونيا من الجنوب التركي فحلب ودمشق والقاهرة .

وكلما ازدهرت مدرسة التلحين المضبوط كلما كان ذلك على حساب مدرسة الارتجال لذا نجد أعلى نسبة في الارتجال بمدرسة المقام العراقي وأقل نسبة منه في المدرسة المغربية وذلك فيما يسمى « بالبيتان » اللذين لا يتعدى انشادهما الجمل القليلة التي كثيرا ما تعاد هي هي بين المغنين الأماقل .

ومع تطور وسائل الاعلام السمعية البصرية وتسهيل المواصلات تغلبت كلمة « المقام » فصارت تستعمل للدلالة على السلالم الموسيقية المعتمدة في التراث الموسيقي العربي التقليدي وستناولها بحول الله مع

التعرض الى اسمائها المختلفة عبر مجموع البلاد العربية ومع مقارنتها بما يوجد منها خارج الوطن العربي تعميما للفائدة لنجعلها لبنة اولى نحو توحيد المصطلحات الفنية بين جميع هذه الاقطار .

وسنجعل لكل مقام سلمه المحلل مع تمرين خاص به يعين الطلاب على تطبيق هذا السلم كما كان يفعله ابرز الفنانين في اجيالنا السابقة وسنورد لكل مقام شاهدا من التراث العربي مرقوما بالنوطة الموسيقية .

اما من يريد التعمق في هذا الفن فنوجهه الى اهم الكتب والمنشورات الموسيقية التي صدرت بمختلف البلاد العربية ليرجع للقطع الواردة بها لتنمية محفوظاته من التراث العربي بالنسبة لكل مقام حتى يركز ملكته الفنية وهو اوفق سبيل لذلك اذلو راجعنا كبار الملحنين والمترجلين لوجدناهم من اكثر الفنانين حفظا للتراث .

الكتب المعتمدة :

نوجه من يريد التوسع في الحفظ الى مراجعة الشواهد في الكتب الآتية فمن تحصل عليها جميعا كانت له الفائدة الكبرى ومن تحصل على بعضها كانت له الفائدة المعتبرة :

1 - من تونس - التسعة اجزاء من منشورات التراث الموسيقي التونسي التي يمكن طلبها من وزارة الشؤون الثقافية .

2 - من مصر : أ - سلسلة قرائنا الموسيقي في اربعة اجزاء ويمكن طلبها من الاستاذ احمد شفيق ابو عوف رئيس اللجنة العليا للموسيقى العربية 52 شارع نجيب الريحاني القاهرة

ب - كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية
المنعقد بالقاهرة سنة 1932 ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

3 - من سوريا - أ - كتاب « من كلوزنا » ويطلب من
مؤلفه الاستاذ نديم الدرويش - المالية حلب .

ب - كتاب « السماع عند العرب » في
خمس أجزاء ويطلب من مؤلفه الاستاذ مجدي العقيلي بمزرعة جاده
عمر المختار رقم 2 دمشق .

ج - كتاب « مجموعة قطع شرقية » الذي
يضم عددا طيبا من البشارف والسماعيات التركية لمؤلفه المرحوم توفيق
الصباغ ويمكن الرجوع الى المكتبات والمعاهد للاطلاع عليه .

4 - من لبنان : كتاب الموشحات الاندلسية لمؤلفه المرحوم
الاستاذ سليم الخلو ويمكن الحصول عليه من الكتيبات اللبنانية .

5 - من المغرب : كتاب المؤتمر الموسيقى لسنة 1969 ويمكن
ان يطلب من وزارة الشؤون الثقافية المغربية .

ب - التراث العربي المغربي للموسيقى
ويطلب من مؤلفه الاستاذ الحاج ادريس بن جلون 15 زقة أبو
علي الفارسي - الدار البيضاء المملكة المغربية .

6 - كتاب « الموسيقى العربية » للبارون ديرلانجي الجزء الخامس
منه بالخصوص ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

7 - كتاب الموسيقى التركية TURK MUSIKI NASARI AMELI
ويطلب من معهد اسطنبول للموسيقى .

8 - أ - شرح رديف موسيقي للدكتور مهدي برقشلي ويطلب من « دانشگاه » جامعة طهران .

ب - كتب رديف اوازي موسيقي سنتي ايران تأليف محمود كريمي قدم له وعلق عليه محمد تقى مسعوديه - ويطلب من جامعة طهران أيضا .

Norther Indian music volume II the main Ragas-alain Danielou
UNESCO 1954.

ولسائل ان يستفهم لماذا لم نتعرض الى العدد العديد من الكتب الموسيقية الصادرة بمختلف الاقطار العربية .

ونجيبه حيثذ بأننا لم نذكر سوى الكتب التي اشتملت على قطع من التراث الموسيقي مرقومة بالنوطة أو بينت مقاماتها وأوزانها ليتمكن الرجوع اليها .

وقبل الدخول في تفاصيل الموضوع نتعرض الى قضية السلم الموسيقي العربي حتى نزيل من الازهان الغموض الذي سبغ فيه الكثيرون من الباحثين وأجروا فيه تجارب عديدة تنصف بالبدائية بالنسبة لعصرنا الحاضر لاستنادها الى مجرد السمع بالاذن وقد أظهرت الابحاث الحديثة عدم صحة ذلك لما يتعرض اليه الانسان من تكيف لسمعه حسب تأثره الخارجي أو العاطفي .

وقد تأكد ذلك بالتجربة التي أجريت في المؤتمر الاول للموسيقي العربية بالقاهرة حيث أعطيت درجة « لا » (حسني) الصوتية لمجموعة من ألمع عازفي القانون عدلوا عليها الاوتار المقابلة لها من آلاتهم ثم طلب منهم تعديل (دوزقة) جميع اوتار تلكم الآلات ابتداء من الدرجة

التي ضبطوها أولاً . وإذا بالنتيجة تبرز أن الدوزان (التعديل) كان مختلفاً بينهم جميعاً وخاصة فيما يتعلق بدرجة « السيكاه » مي (نصف محضوذه) ولذلك تم الاتفاق في هذا المؤتمر على جعل علامتين جديدتين للعوارض الموسيقية لبيان رفع أو خفض الصوت بربع الدرجة وقد نعت هذا الربع بكونه وهمياً ؟ وهكذا بقيت المسألة غير مبثوث فيها شأنها في ذلك شأن الموسيقى الفارسية التي وضعت لذلك علامتين أحدهما للخفض بأقل من نصف الدرجة وتسمى « كورون » والآخرى لرفعها بنفس النسبة وتسمى « صوري » .

وقد اصار الباحث التركي الأستاذ رؤوف بكتابك رسالة في نقد أعمال المؤتمر العربي المذكور وفندها بما هو معمول به في الموسيقى التركية التي تعتبر استمراراً لأبحاث المدارس العربية القديمة ابتداء من كتاب « الادوار » لصفي الدين الأرموي .

العوارض الموسيقية

وفيما يلي العلامات المستعملة في الموسيقى العربية لربع الدرجة (الموهوم) وفي الموسيقى الفارسية ثم مجموع تجزئات البعد في الموسيقى التركية التقليدية :

أ - في الموسيقى العربية :

♭ للخفض بربع البعد (1)

♯ للرفع بربع البعد

(1) البعد هو النسبة الصوتية التي توجد بين درجتين طبيعيتين ما عدا ما بين درجتين مي وفا وكذلك سي و دو فيوجد بين كل منهما نصف البعد فقط

ب - في الموسيقى الفارسية :

للخفض برقع البعد ويسمى « كورون »

لرفع برقع البعد ويسمى « صوري »

ج - في الموسيقى التركية التقليدية :

تسمى « فضله » وتخفض تسع البعد

تسمى « بقيه » وتخفض اربعة اتساع البعد

تسمى « مجنب صغير » وتخفض خمسة اتساع البعد

تسمى « مجنب كبير » وتخفض ثمانية اتساع البعد

تسمى « طنينسي » وتخفض بعدا كاملا

تسمى « فضله » وترفع تسع البعد

تسمى « بقيه » وترفع اربعة اتساع البعد

تسمى « مجنب صغير » وترفع خمسة اتساع البعد

تسمى « مجنب كبير » وترفع ثمانية اتساع البعد

تسمى « طنينسي » وترفع بعدا كاملا

وهي تعتمد على السماع بواسطة القياس بالة « الصنومتر »

وبعد الاطلاع على كل ذلك أجريت بحثا علميا لاختلاف المقامات

العربية اثناء صائفة 1966 بالمركز الموسيقي الامريكي « بانثروكن »

بولاية « مشغن » اعتمدت فيه على الجهاز الالكتروني لهذا المركز وهو

من نوع « امتر » يكون « 360 » لما اشتمل عليه من دقة تمكن من التعرف

على ضبط الصوت مع القياس بنسبة تقسم البعد الواحد الى مائة جزء كما يمكن من تحقيق ضبط ذلكم المقباس بطريقة مرئية لا تدع مجالا للشك ذلك ان الجهاز اذا اسمع صوتا معينا يبين دائرة مضبوطة كما ان المقباس يبين دائرة اخرى وعند عملية الضبط يكون ذلك باندماج الدائرتين بحيث تصبحان دائرة واحدة .

وقد اعتمدت في هذه التجربة على صوت شيخ الفذلين خميس الترمان بالنسبة للموسيقى التونسية وعلى صوت الموسيقار محمد عبد الوهاب بالنسبة لمصر والمشرق العربي وعلى احمد خليلي المختص بالغناء الصحراوي بالنسبة للجزائر وعلى فرقة للمناح النبوية المعروفة بالسمعين بالنسبة للمغرب وقد قصدت عدم الاعتماد على معنى الفرق التقليدية في الجزائر والمغرب لان الكثير من هذه الفرق استوعبت آلات غريبة لا تشمل سوى الدرجات الصوتية وانصافها في سلمها بحيث يسمى استعمالها لا كبر عدد من المقامات العربية التي تشمل بين منازلها الصوتية الابعاد الكاملة وانصافها وما هو دون ذلك مثل مقامات « الراست والحسين والسيكاه » وفي الكثير من الفرق اصبحت هذه الآلات المسببة مثل « البيانو » و « القيثارة » و « المندولين » وحتى « الكلارينات » جزء لا يتجزأ منها بحيث ان اغلب الفرق التقليدية في المغرب (1) وفي الجزائر اصبحت تؤدي جميع المقامات بالسلم « الدياتونيكي » المغربي المحض وقد جعلها ذلك تقلص شيئا فشيئا من حضيرة الموسيقى المنتشرة في جميع الاقطار العربية والاسلامية وفي الكثير من الاقطار الاجنبية التي نالها شرف الاتصال بالحضارة الاسلامية ، ومن الغريب ان بعض الباحثين أصبحوا يحاولون اقامة الحجة عشا بان هذه الطريقة

(1) ما عدا فرقة البربري بفاس .

(التي بشها الاستعمار الغربي وشعورنا بالنقص امام الغالب) مرتبطة
 بأحدى المدارس العربية القديمة ...؟ (1)

وقد اسفرت نتيجة البحث الذي اجرته عن رفع او ازال بعض الدرجات
 بنسبة تتراوح بين 20 % و 30 % و 40 % من البعد الكامل ووضعت لذلك
 العلامات الآتية لتلكم النسب .

وقد عرضت نتيجة هذا البحث على الندوة العلمية التي نظمها مركز
 « غوت » الألماني بمدينة بيروت سنة 1968 وشارك فيها العلامة الأستاذ
 « ماريوس شنيدر » أستاذ العلوم الموسيقية بجامعة « كولونيا » الألمانية .
 ومن تركيا الأستاذ « عدنان سيقون » المؤلف الشهير وأستاذ التأليف
 الموسيقي بمعهد انقره . والأستاذ « روشنكام » عميد الموسيقيين التقليديين
 الأتراك ومن البلاد الفارسية الباحث الأستاذ « خاقتشي » أما من الجانب
 العربي فقد حضر معي عميد الموسيقيين التقليديين بلبنان المرحوم الأستاذ
 « سليم الحللو » ووافق الجميع على البحث وعلى العلامات الآتية بيانها .

للرفع	للخفض
20 % \sharp لنسبة	20 % \sharp لنسبة
30 % \sharp لنسبة	30 % \flat لنسبة
40 % \sharp لنسبة	40 % \flat لنسبة

كتابة العوارض

من المعلوم لدى أهل الفن ان العوارض تكتب داخل المقياس وحينئذ
 تسلط على الرقم الموسيقي الذي يليها وامثاله الى نهاية المقياس المرسومة
 فيه مالم نوضع علامة « المانع » (bécarré) لإزالة مفعولها على الرقم الذي
 يرسم بعد ذلك المانع .

(T) يلاحظ ان اغلب فرق الشباب يهذين القطرين رجعت للمعرف الصحيح في
 الفرق العصرية ذات الطابع الشرقي .

وتكون كتابة العارض أول القطعة أو أول أحد أجزائها وحينئذ لا بد ان تخضع للقاعدة التي تقتضي ترتيبا خاصا بالنسبة « للخافض » وترتيباً آخر بالنسبة للرافع لا مناص من اتباعها ويكون للعارض او لمجموعة العوارض حينئذ مفعولان :

- أ - التسلط على الرقم الموسيقي الذي يكتب في موقعها في كامل القطعة أو جزئها المعين ولا يقطع ذلك المفعول إلا بالمنايع المذكور
- ب - والمفعول الثاني للعارض أو لمجموعة العوارض الموضوعه أول القطعة هو تحديد السلم الموسيقي للمقام الكبير **Majeur** أو المقام الصغير **Mineur** عند الغربيين .

وقد حدد ترتيب العوارض على النحو التالي :

- أ - الخوافض : سي - مي - لا - ري - صول - دو - فا
- ب - الـرافع : (بعكس ذلك) - فا - دو - صول - ري - لا - مي - سي

وقد قام بعض الفنانين العرب امثال المرحوم توفيق الصباغ بكتابة العوارض أول القطعة بدون أي ترتيب كما قاموا بالتخليط بين الخوافض والرافع في آن واحد حسبما يقتضيه المقام العربي الذي يكتبونه ؟ .

ورأي في الامر انا نستمر في كتابة العوارض أول القطع ولكن لا بد لنا من مراعاة الترتيب المعمول به في الموسيقى الغربية بحيث اذا كتبنا خافضاً واحداً لا بد ان يكون على مقر (سي) واذا كتبنا خافضين يكونان بالضرورة (سي وحي) وهكذا دواليك ، وذلك لنحفظ القارئ من أي خطأ ، وفجری ترتيب الخوافض على انصاف الخوافض الخاصة بالموسيقى العربية وترتيب الـرافع على انصافها أيضا - كما نجز اختلاط

الخوافض والروافع معاً ، وحتى مع الموانع مع التأكيد على احترام ترتيب كل من الخوافض والروافع ، فيمكننا وضع خافضتين (سي ومي) مع رافع واحد (فا) أول القطعة اذا كانت في مقام الحجاز مثلاً كما يمكننا ان نرمز لمقام الحجازكار بهاتين على مجرى (سي ومي) يليهما خافضان على (لا و ري) وفي ذلك مراعاة للترتيب الغربي الاصيل واجتهاد في طريقة تسهيل كتابة الموسيقى العربية .

انواع المقامات

- نقسم المقامات الموسيقية العربية التي سنتناولها الى ثلاثة محاور :
- 1 - مقامات تعتمد أجناساً أو عقوداً ثلاثية أو رباعية أو خماسية (اي ذات ثلاث أو أربع أو خمس درجات) متتالية وهي تشترك في ذلك مع الموسيقى الفارسية والتركية واليونانية (Tricorde - Tetracorde Pentacorde)
 - 2 - مقامات تعتمد السلم الخماسي وتشترك فيه مع الموسيقى الافريقية الزنجية وموسيقى الشرق الاقصى . (Pentatonique)
 - 3 - مقامات ادمج فيها النوعان السابقان وهي التي تركزت في الاندلس والمغرب العربي والجزيرة العربية .

وقبل الدخول في دراسة مقامات المحاور الاول نتناول دراسة العقود (1) التي ستعتمد عليها اثناء البحث .

أ - فالعقود الثلاثية لا تتجاوز :

- 1 - ما يسمى بالعجم - وقديماً استعملت كلمة « اعجمي » دلالة على ما لم يكن عربياً وفي الاصطلاح تدل على عقد ثلاثي يركز

(1) نعتها بعضهم بالاجناس ؟

على درجة « سي » المخفوضة التي تسمى بالعجم أيضا ويشتمل على بعد كامل مكرر .

2 - كما يشمل عقد « السيكاه » وهي كلمة اصلها فارسي مركبة من « سا » بمعنى « ثلاثة » « وكاه » اي صوت والمعنى : الدرجة الصوتية الثالثة من السلم الموسيقي الشرقي حرفت فصارت سيكاه وهي تمثل عقدا ثلاثيا يرتكز على درجة « مي » المخفوضة بنسبة % 30 التي تسمى « بالسيكاه » ويشتمل على % 70 أو % 80 من البعد يمكن نعه بثلاثة ارباع البعد فجاوزا مع بعد كامل ، وقد لاحظنا ان خفض درجة المي يكون في تركيا والجزائر والمغرب بنسبة % 20 فقط .

ب - اما العقود الرباعية فهي :

1 - الراسه وهو يرتكز على درجة (دو) التي نحصل اسمه ويشتمل على بعد كامل فتلاثة ارباع البعد مكرره .

2 - النهاوند - يرتكز على درجة « الراسه » أيضا (دو) ويقابل السلم الصغير Mineur الغربي من حيث استعماله على بعد كامل يليه نصف البعد ثم بعد كامل .

3 - البياتي - يرتكز على درجة « الدوكاه » وهي كلمة فارسية مركبة من دو بمعنى اثنين وكاه بمعنى صوت (رى) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم بعدا كاملا .

4 - الحجاز - يرتكز على درجة « الدوكاه » (رى) ويشمل بين درجاته % 60 من البعد ثم % 140 من البعد فتصاف البعد .

5 - الصبا - يرتكز على درجة الدوكاه (رى) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم نصف البعد .

6 - الكردي - يتركز على درجة الدوكاه (ري) ويشمل بين درجاته نصف البعد ثم بعدا كاملا مكررا .

ج - اما العقد الخماسي فلنا منه :

1 - التوائر (كلمة معناها اثر البعد) الذي يتركز على درجة «الراست» (دو) ويشمل بين درجاته بعدا كاملا يليه نصف البعد ثم بعدا ونصفا ثم نصف البعد .

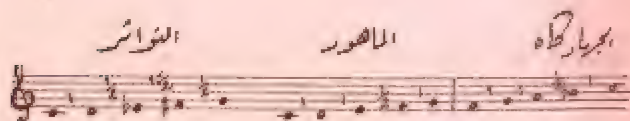
2 - الماهور (كلمة فارسية معناها «الهلال») - يتركز على درجة «الراست» (دو) ويقابل المقام الكبير (Do majeur) الغربي من حيث اشتماله بين درجاته على بعد كامل مكرر يليهما نصف البعد : فبعد كامل .
واذا ما ركز على درجة (فا) سمي (جهاوكاه) كلمة معناها الصوت الرابع كما لو ركز على درجة (سي المنخفضه) سمي (عجم عشيران) .

3 - الذيل - يتركز على درجة «الراست» (دو) (وهو خاص بالاندلس والمغرب العربي) ويشمل بين درجاته : بعدا كاملا 80 ٪ من البعد ثم 70 ٪ من البعد ثم بعد كاملا .

4 - العراق (التونسي) والاصبهان (المغربي) يتركز على درجة الدوكاه (ري) ويشمل بين درجاته : 80 ٪ من البعد 70 ٪ من البعد فبعدين كاملين .

* * *

سلام مختلف القود



قبل بداية النواصة نورد فيما يلي السلم الموسيقي العربي بأصمائه المستعملة في اغلب الاقطار العربية والاسلامية وهي من العربية والفارسية والتركية تعميما للفائدة .

السلم الموسيقي العربي

The musical notation for the Arabic scale is presented across three staves, each containing 16 notes. The notes are numbered 1 through 48, and their names are written in Arabic below the staves.

Staff 1 (Notes 1-16):

- 1: د (D)
- 2: ر (R)
- 3: م (M)
- 4: ف (F)
- 5: ك (K)
- 6: ح (H)
- 7: ج (J)
- 8: د (D)
- 9: ر (R)
- 10: م (M)
- 11: ف (F)
- 12: ك (K)
- 13: ح (H)
- 14: ج (J)
- 15: د (D)
- 16: ر (R)

Staff 2 (Notes 17-32):

- 17: م (M)
- 18: ف (F)
- 19: ك (K)
- 20: ح (H)
- 21: ج (J)
- 22: د (D)
- 23: ر (R)
- 24: م (M)
- 25: ف (F)
- 26: ك (K)
- 27: ح (H)
- 28: ج (J)
- 29: د (D)
- 30: ر (R)
- 31: م (M)
- 32: ف (F)

Staff 3 (Notes 33-48):

- 33: ك (K)
- 34: ح (H)
- 35: ج (J)
- 36: د (D)
- 37: ر (R)
- 38: م (M)
- 39: ف (F)
- 40: ك (K)
- 41: ح (H)
- 42: ج (J)
- 43: د (D)
- 44: ر (R)
- 45: م (M)
- 46: ف (F)
- 47: ك (K)
- 48: ح (H)

النوع الاول :

المقامات التي تركز على تسلسل العقود

نتناول دراسة المقامات التي تركز على تسلسل العقود مع تصنيفها حسب درجات ارتكازها .

أ - فالتى تركز على درجة (دو) المعروفة في الاصطلاح العربي بالراست هي :

1 - مقام الراست وهي كلمة فارسية معناها المستقيم ويشتمل هذا المقام على ثلاثة عقود من الراست على درجات الراست (دو) والنوى (صول) والكردان (دو الثانية) ويتغير عقده الثاني في حالة النزول ليصبح نها وقد على درجة النوى (صول) وهو من اصرف المقامات العربية حيث كان من الاصوات التي تعرض لها كتاب الاغاني لابي القرج الاصبهاني ويثبت سلمه بكونه يشتد من الخنصر في مجرى البنصر (1) بالنسبة لآلة العود ، حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام في المغرب (بالاستهلال) وينسب للموسيقار (علال البطله) الذي عاش في القرن السادس عشر . اما في تونس فيدخل تحت احد جزئي مقام راست الذيل كما سنبينه

فروع الراست :

اذا اكثرنا من النزول تحت مقر ارتكازه (دو) بعقد راست على درجة اليكاه (صول قرار) سمي في تركيا وفي الكثير من البلاد العربية (1) انظر ص 139 من كتاب الموسيقى العربية تاريخها وادابها للمؤلف

باسم الرهاوى (نسبة الى مدينة رها الفارسية) وهو كثير الاستعمال في الغناء الصوفي وخاصة منه في الطريقة المولوية التركية (نسبة الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672 هـ 1273 م).

اما اذا اكثرنا من استعمال العقد الثالث لراست فيسمى ذلك « راست كردان » وكثرة الغناء في العقود العالية بالنسبة لجميع المقامات تسمى في العراق « بالمبابنة ».

واذا رفعنا الدرجة الثانية (ري) من سلم الراست سمي ذلك « بالمازكار » وهي كلمة فارسية معناها عمل الآلات.

ومقام الراست يعتبر من الزجر المقامات انجا ولذا بنى عليه المثل السائر « اذا طال ليلك فالرست » (أى تناول اغاني مقام الراست) انظر الامثلة الموسيقية رقم 1 و 2 و 3.

2 - مقام « السوزناك » وهي كلمة فارسية معناها « المؤلم » فهو من فصيلة مقام الراست ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني حجازا عوض الراست على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 4

3 - مقام النبروز أو النوروز أو نيرز راست وهي كلمة فارسية معناها « عيد الربيع » وهو من فصيلة مقام « الراست » ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني بياقي على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول به حسب السلم الآتي :



انظم المثالين رقم 5 و 6 .

وهو يقابل (العراق) في الجزائر و (الحير عراق) بتونس و (المحجر) بفسطاطية خاصة اذا ركز على درجة النوى (صول) او درجة الدوكاد (ري) ، انظر المثال رقم 7

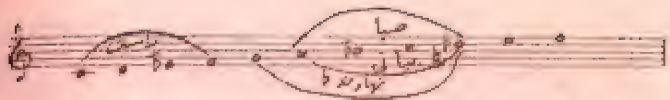
وهو من المقامات العربية الاصلية وقد رمز له الاصبهاني بالبداية من مطلق المثنى من أوتار العودى و مجرى البنصر .

4 - مقام المايه المغربية : كلمة فارسية معناها الخميره وهو في الاندلس والمغرب العربي الكهر من فصيلة الراسه ولا يختلف عنه الا بجعل العقد الثاني من سلمه نهاوند على النوى (صول) في حالة الصعود به وجهاركاه (أو مزوم) على درجتها (فا) في حالة النزول مع كثرة ابراز التخرجتين الثالثة والرابعة من درجات سلم المقام حسبما يلي :



انظر المثالين عدد 8 و 9

5 - مقام دلنشين : كلمة فارسية معناها ساكن القلب وهو من فصيلة الراسه ولا يفرق عنه الا في عقده الثاني في مخصوص حالة الصعود بسلمه ويجعل حيثثد « بياني » أو « صبا » على درجة الحسيني (لا) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين عدد 10 ، 11 .

6 - مقام راست الذيل : يختص باقطار المغرب العربي وهو من فصيلة الراست ولا يفرق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه احيانا وفي هذه الصورة تخفض درجة سلمه الثالثة بنسبة 40 % حسب السلم الآتي :



انظر الامثلة رقم 12 و 13 و 14 .

وقد لاحظنا وجوب تطبيق حركات هذا المقام في اداء مقام الراست العراقي خاصة عند القفلة .

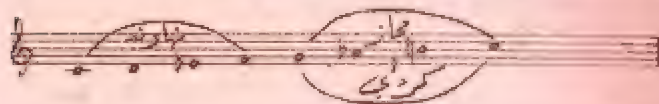
7 - مقام الماهور : وقد ورد في بعض الكتب القديمة باسم « الماخوري » وأورد عنه كتاب الاغاني أقصوصة ملخصها ان اسحاق الموصلي قرر يوما عدم الخروج من بيته وعدم استقبال اي طارق - فاذا شيخ وقور يظهر في غرفته وينسب اليه الجهل ويعلمه صوته (مقاما) جديدا هو « الماخوري » أو « الماهور » ويحتجب فعلم أنه الشيطان واليه ينسب المقام .

أما من حيث قواعده فهو يقابل السلم الكبير الغربي (Do majeur) ولا يفرق عنه في كل من الموسيقى العربية والتركية والفارسية الا بخفض درجته السابعه (سي) في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم : 15

8 - مقام النهاوند : وهو اسم مدينة فارسية ويسمى في الجزائر « رهاوى » أو « ساحلي » وفي تونس « محير سيكاه » وفي تركيا « بوسلك » أو « سلطانى يكاه » أو « فرج فزا » وعند الفرس « اصبهان » (1) مع تغيير درجة اوتكازة او ابراز بعض درجات سلمه ويتركب من عقد نهاوند على (دو) يليه عقد حجاز على النوى (صول) فنهاوند على الكردان (دو الثانية) وفي حالة النزول بالسلم يتغير العقد الثانى ليصبح « كردي » على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتى :



انظر المثالين رقم 16 ، و 17

وهو ايضا من اعرف المقامات العربية خلافا لما يظنه البعض ، حيث تعرض له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني ورمز له بالبداية على آلة العود من مطلق المثني في معجر الوسطى وهكذا ركزه على درجة النوى (صول) كما رمز لنوع آخر من النهاوند وهو الذي يشتمل على عقدي نهاوند الاول على درجة الراس (دو) والثاني على درجة النوى (صول)

(1) يرتكز البوسلك ومحير السيكاه على درجة الموكاه (رى) اما الفرج فزا أو السلطاني يكاه والاصبهان الفارسي فيتركز على درجة اليكاه (صول) قرار .

ويسميه بعض الفنانين بالنهاوند الكبير وذلك بالبداية من الخنصر في مجرى الوسطى حسب السلم الآتي :



وإذا ركز على درجة الدوكاه (رى) وجعل عقده الثاني (بياتي) على الحسيني (لا) سمي في مصر بالعشاق وهو غير العشاق التركي ولا المغربي .

9 - النهاوند المربع : لا يفترق عن سلم النهاوند إلا بتغيير عقده الثاني بجعله (حجازا) على درجة (الجهاركاه) (فا) وكذلك عقده الثالث ويكون حجازا على درجة الكردان (دو جواب) حسب السلم الآتي :



علما بأن بقية انواع النهاوند يمكن ان ترصع بوضع الحجاز على درجتى سلمها الرابعة والثامنة
انظر المثالين رقم 18 و 19 .

تناول الآن مجموعة من المقامات تولدت عن سوء استعمال بعض المقامات العربية من طرف الشعوب الاجنبية التي اتصت بالحضارة الاسلامية وذلك بتحويلها للدرجات التي تسلط عليها خافض جزئي ينزل درجتها بنسبة 20 أو 30 أو 40 بالمائة من البعد الى خافض كامل أو بازالة ذلك الخافض تماما مثل تحريف مقام السيكااه بازالة خافضيه فاعطى مقاما جديدا سمي بالكردى ، وتحريف مقام راست الذيل بخفض درجته الثالثة بخافض كامل فتولد عن ذلك مقام جديد اسمه النواثر ، وتحريف مقام الحجاز

بخفض درجته الثانية تماما فاعطى لونا جديدا ولذلك نلاحظ خفض الدرجة الثانية من عقد الحجاز في هذه المقامات بـخفض كامل .

وقد ظهرت طرافة خاصة بهذا الاستعمال ثبتت الموسيقى العربية نتائجها وادخلتها ضمن التراث العربي ولحن عليها ابرز الموسيقيين العرب المعزوفات والموشحات والادوار والقصائد والاعاني .

وفيسا يلي جانب من هذه المقامات الجديدة مما يركز منها على درجة الراست (دو) .

10 - مقام النواثر : ويشتمل سلمه على عقد نواثر على درجة الراست (دو) يليه عقد حجاز على درجة النوى (صول) ثم نواثر على الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 20 و 21 .

11 - مقام الزكريز : كلمة فارسية معناها (لا تهرب) وهو من فصيلة النواثر ولا يفترق عنه الا بتغيير عقده الثاني وجعله نهاوند على درجة النوى (صول) عوض الحجاز ومن خاصيته جعل درجة (سى قرار) حساسة للمقام اى طبيعية بينما تكون في العقد الثاني مخفوضة حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 22 و 23 .

12 - مقام الحجاز كار : كلمة فارسية معناها « عمل الحجاز »
ويتركب سلمه من عقد حجاز مكرر على درجات الراست (دو) ثم النوى
(صول) ثم الكردان (دو الثانية) مع امكانية تغيير العقد الاخير «بهاوند»
حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام عند الفرس « جهارگاه » .

انظر المثالين 24 و 25 .

13 - مقام الزنكولاه : كلمة فارسية معناها « جرس الرأس »
وهو من فصيلة الحجازكار ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني جهارگاه
على درجتها (فا) مع اضافة عقد صبا على درجة الحسيني (لا) احبانا
حجاز على الكردان حسب السلم الآتي :



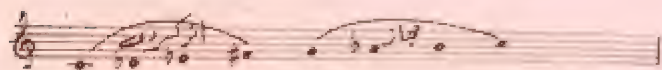
انظر المثالين 26 و 27 .

14 - مقام الحجاز كاركردي : ويتركب سلمه من عقد كردي
على درجة الراست (دو) يليه نهاوند على درجة الجهارگاه (فا) فكردي
على درجة الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي



انظر المثالين 28 ، 29

15 - مقام الالركردى : وهو من فصيلة الحجازكاركردى ولا يفترق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه وبجعل عقده الثانى حجازا على درجة النوى (صول) عوض النهاوند على درجة الجهاركاه (فا) حسب السلم الآتى :



انظر المثال رقم 30 .

وبذلك نستكمل مجسوع اشهر المقامات التى تركز على درجة الراست (دو) من التى تعتمد تسلسل العقود .

ب - وفيما يلي ناتى منها على التى تركز على درجة الدوكاه (رى) :

1 - أولها وأهمها : مقام البياى : ويتركب سلمه من عقد بياى على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد راست على درجة النوى (صول) فبياى على المحير (رى الثانية) فى حالة الصعود به ويتغير العقد الثانى فى حالة النزول بالسلم بنهاوند على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتى :



انظر المثالين رقم 31 و 32

ونظرا لاهمية هذا المقام فان شريجي الجامع الازهر من مجودى القرآن الكريم من المصريين يعتمدونه فى بداية قراءاتهم ونهايتهم وقد اصبح ذلك من البدع المعتمدة لديهم ولدى كل من يقلدهم وقد تعتمد المقرئ المرحوم الشيخ مصطفى اسماعيل مخالفة هذه القاعدة فى الكثير من المناسبات للتخلص من هذه البدعة ؟

ومما يؤكد عراقة هذا المقام : وروده في كتاب الاغانى للاصفهاني مرموزا له بالبداية من السياه على وثر المثنى للعود في مجرى البصر وهو بذلك يشمل على عقد بياني على الحسيني (لا) وآخر على المحيتر حسب السلم المواني . واذا ما ركّز على العشيران (لا قرار) قول بالبياتي عشيران الذي عليه الموشع التونسي (رايت الرياض) .



ويسمى مقام البياتي باقطار المغرب العربي : (الحسين) ويطلق على جميع انواع البياتي .

انواع البياتي

وهذا المقام اذا ما تركز استعماله على عقده الثالث سمي بالبياتي محيتر وينسبه اهل فارس الى طريقة غنائية صوفية ترتبط بالوحي الصالح المعروف « بيابا ظاهر » ويسمون المقام باسمه . انظر المثال رقم 33 .

اما اذا جعل عقده الثاني نهائيا في حالتين الصعود والنزول فهو حينئذ مقام العشاق التركي أو « الحسين عجم » التونسي أو « الشور » الفارسي انظر المثالين رقم 34 و 35 .

واذا اكثرنا من التوقف بسله على الدرجة الخامسة (لا) بصورة تغير عقده الثاني في حالة الصعود الى بياتي على هذه الدرجة . فيأخذ حينئذ اسم هذه الدرجة (حسيني) ويعرف في اقطار المغرب العربي (بالحسين أصل) - انظر المثال رقم 36 .

واذا سلطنا (أكدنا) عقد العجم الثالثي في مقام العشاق التركي فينتهج لنا ذلك مقام « العجم » انظر المثال رقم 37 .

وإذا اختلفنا من التوقف على الدرجة الثالثة من سلم العشاق التركي
أو « الحسين عجم » الثونسي نحدث بذلك مقاما عريقا يسمى في تونس
وليبيا « حسيني صبا » وفي الجزائر « الغريب » وعليه اغلب الحان أنواع
الغناء الجزائري المعروف بالخوزي . وفي المغرب عليه عدد كبير من قطع
المقام المعروف « بالحمدان » الذي يشترك بين هذا المقام وبين مقام المزموم
كما سنرى . انظر المثال رقم 38 .

ونفرد تونس بتوخ من البياتي يسمى « حسين تبرز » لا يختلف عنه
إلا بكثرة إبراز درجة الثامنة من سلمه وعليه بشرف وعدد من الموشحات .
انظر المثال رقم 39 .

2 - البياتي شورى : ويسمى « قار جزار » عند الأتراك فهو من
فصيلة البياتي ولا يفرق عنه إلا بتغيير عقده الثاني الذي يصبح « حجاز »
على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 40 و 41 .

3 - مقام الكردي : لقد كنا بينا ان هذا المقام تأتى من سوء
استعمال بعض الشعوب وخاصة منها اسبانيا مقام السيكاك وذلك عند
عزفه بآلات لا تشمل سوى البعد ونصف البعد بين درجات سلمها الموسيقي
ولذلك يمكننا القول ان هذا المقام يمكن استخراجه من الدرجة الثالثة
صعودا من المقام الكبير (Majeur) مثلما نستخرج مقام النهاوند
الصغير (Mineur) من الدرجة الثالثة نزولا من المقام الكبير على درجة
الرأس (دو) انني نضعدها منها بثلاثية كبيرة فيكون الكردي مرتكزا على درجة

الموسلك (ممي طبيعية) وإذا كان الكبير مرتكزا على درجة العجم عشرين
(سي قرار المنخفضة) كان الكردي منه على درجة الدوكاه (رى) وهو
المقرر الأصلي لهذا المقام الذي يشتمل على عقد كردي على درجة الدوكاه
(رى) يليه عقد نهاوند على درجة النوى (صول) فكردي على درجة المحيّر
(رى الثاني) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 42 :

واعتبارا لحدائق عهد البلاد العربية بهذا المقام فقد كان القدامى
يسمونه « يياني أفرنجي »

4 - مقام الحجاز : اسمه يدل على أصالته العربية ويشتمل سلمه
على عقد حجاز على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد « راست » على درجة
النوى (صول) فعقد حجاز على المحيّر (رى الثاني) مع جعل العقد الثاني
نهاوند عند النزول بالسلم حسب السلم الموالي :



انظر المثالين رقم 43 و 44 .

ويعرف هذا المقام في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزبدان »
وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمثنوي » .

5 - مقام الشاهناز : كلمة فارسية معناها دلال السلطان وهو
من فصيلة الحجاز ولا يخالفه الا بجعل عقده الثاني حجازا على درجة

الحسيني (لا) عوض الراس على درجة النوى (صول) حسب السلم الموالي
(في حالة الصعود بالخصوص) .



انظر المثال رقم 45 .

ويعتبر هذا المقام في المغرب الكبير داخلا فيما يقابل مقام الحجاز .

6 - مقام الرمل : حسبا هو معروف به في تونس وليبيا وهو
ايقابل مقام « الهمايون » (كلمة فارسية معناها المبارك) الفارسي التركي
المتداول في المشرق العربي .

وهو من فصيلة الحجاز ويتفق مع سلمه مع خاصية إبراز الدرجة
الرابعة (صول) من سلمه بكثرة في حالة الصعود وتحاشيها عند النزول
كالتأكيد على إبراز الدرجة الثانية من سلمه وتختص تونس بزيادة جنس
درجة العراق (سي) قوار بنصف خافض) عند النقلة حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 46 و 47 .

7 - المجنية : يختص هذا الاسم بالجزائر ويقابله مقام الزوركند
بالمغرب وهو عبارة عن اختلاط مقام الحجاز بمقام آخر مثل مقام
« الحسين » أو غيره وهو وإن كان موجودا بأغلب البلاد العربية لكن لم
يحفظ اسما خاصا - انظر المثال رقم 48 .

8 - مقام الصبا : ويسمى في العراق « المتصوري » وينسبونه لأمير جعفر المنصور الخليفة العباسي أو لمنصور زئزل أشهر عوادي الدولة العباسية وتركيب سلمه من عقد ياتي ثلاثي على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد حجاز على درجة الجهارگاه (فا) ثم حجاز آخر على درجة الكردان (دو) الثانية) والعقد الأخير يمكن ان يعوض « بصيا » على درجة المحير (ري الثانية) حسب السلم الموالي :



انظر المثالين رقم 49 و 50 .

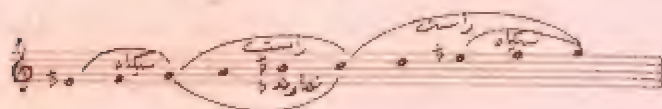
ولمقام الصبا افواخ اهمها : الصبا كردي ويقتضي خفض الدرجة الثانية من سلم الصبا بحيث تصبح (مي مخفوضة) وقد لحنا عليه كنشيترو للكماتجة مع الاكسندر السنغولي عنوانه « بلادي » وهو مسجل على اسطوانة لدى شركة النغم بتونس .

والصبا بوسلك ويقتضي انهاء الجملة الموسيقية بحركة من البوسلك أونهاوند على درجة مقر الصبا وقد استعملها المرحوم « أبو العلا محمد في قصيده « والله لا أستطيع صداك ولا أريد الحياة بعدك » كما طبقناه في الاغنية التي اشتهرت بتونس من صوت المطربة نعمة وعنوانها « الليل او يا ليل جيت نشكي لك » من تأليف الاستاذ محمد الجاموسي .

وبهذا ننهي أشهر المقامات التي تركز على درجة الدوكاه (ري) من النوع الذي يعتمد تسلسل العقود .

ج - المجموعة الموالية تركز على درجة السبكاه (مي مخفوضة) بنسبة 30% في اغلب البلدان العربية وبنسبة 20% في تركيا والجزائر والمغرب .

1 - وأولها هو مقام السيكاه : وهي كما أسلفنا كلمة فارسية أصلها ساكاه ومعناها الدرجة الصوتية الثالثة وبذلك فما ادعاه الحالك التطاوني في سقيته من ان مخترعه هو « عبد الرحمن بن صبه » الاندلسي ولذلك اعطيت اسمه غير مقبول ؟؟ اما سلمه فيشتمل على عقد سيكاه ثلاثي على درجاتها يليه عقد راست على درجة النوى (صول) يكرر على درجة الكردان (دو الثانية) ثم عقد سيكاه في الجواب اي على درجة (مي الثانية نصف مخفوضة) مع امكانية تغيير العقد الثاني في حالة التزول بالسلم بنهاوند على نفس الدرجة (صول) حسب السلم الموالي (وهو خاص بموسيقى المغرب العربي والموسيقى التركية) .



انظر المثالين 51 و 52 .

2 - مقام الهزام او الخزام : فهو من فصيلة السيكاه ويعرف في المشرق العربي « بالسيكاه » (تجاوزا) اما في المغرب العربي فكلمة « سيكاه » التي تكتب احيانا « صبه » تشمل النوعين معا .

ولا يترق سلم « هذا المقام عن سلم السيكاه الا في عقده الثاني الذي يصبح « حجازا على درجة النوى (صول) عوض الراس (صول حسب السلم الموالي (1) :



انظر المثالين رقم 53 و 54 .

(1) هناك ابحاث تجعل العقد الثاني سيكاه على النوع عوض الحجاز ؟

3 - مقام المايّة الشرقية : من فضيلة مقام السيكاه ويشير عنه بجعل عقده الثاني نهاندا على النوى (صول) في حالتي الصعود والنزول حسب السلم الموالى (وهو قليل الاستعمال) وإذا رفعت الدرجة الثانية من سلمه « سمي مستعارا » .



انظر المثال رقم 55 .

4 - راحة الأرواح - إذا حولنا مقام الهزام من درجة ارتكازه الاصلية الى الدرجة المعروفة باسم العراق وهي (سي نصف مخفوضة) في القرار ، وهي عملية تعرف عند الموسيقيين « بالتصوير » أي تصوير مقام على غير درجته ، نبرز مقاماً جديداً يسمى عند بعضهم « سيكاه عراق » وعند البعض الآخر « راحة الأرواح » .

ويمكن ان تسلط عملية التصوير هذه على أي مقام وإلى أية درجة (1) من الدرجات سواء أكانت طبيعية أو ادخل عليها احد العوارض ونسب المقامات المصورة عند الاثراك « بمقامات الشد » ومنها الشد عربان الذي يمثل تصوير مقام الحجازكار على درجة اليكاه (صول قرار) ويسمونه غلظا « شط عربان » ؟ ويحصل ذلك بوضع سلم المقام الاصلى مع بيان عوارضه والابهاد الموجودة بين الدرجة والدرجة منه ثم تضع

(1) لقد جرت العادة عند القدماء اقتصار تصوير المقامات على الرباعية أو الحماسية الصحيحتين بحيث ما كان ارتكازه على (دو) يجعل على (فا) أو (صول) وما كان على (ري) يجعل على (صول أو لا) وما كان على (مي) يجعل على (لا أو سي) .



انظر المثالين رقم 59 و 60 .

7 - مقام اللامي : عراقي الاصل يتركب سلمه من عقد كردي على اليوسلك (مي طبعية) ثم عقد كردي على الحسيني (لا) حسب السلم الموالي ويعتبر شيخ فناني العراق صديقنا الاستاذ محمد القبانجي أول من ارتجل المقام العراقي عليه . (وقد طورناه بجعل عقده الثاني راساً على النوى او حجازاً على الحسيني حسبما يلاحظ في المثال



انظر المثالين رقم 61 و 62 .

وهو من المقامات التي رمز لها ابو الفرج الاصبهاني بالارتكاز على سبابة وثر المثني للعود في مجرى الوسطى ولا تدري ما هو السبب في عدم شيوع هذا المقام خارج العراق من البلاد العربية والاسلامية ؟ (1)

بقي لنا من المقامات التي تعتمد تسلسل العقود :

1 - مقام الجهاركاه : كلمة فارسية معناها الدرجة الصوتية الرابعة (فا) ويتركب سلمه من عقد « جهاركاه » خماسي على دوجته (فا) يليه عقد راساً على الكردان (دو الثاني) ومن خصائصه النزول بعقد راساً

(1) لمن عليه الاستاذ محمد عبد الوهاب أغنية « يالسي زوغت البرنقال » في الاربعينات .

تحت مقده عند القفلة بالخصوص حسب السلم الموالي وقد سبق لنا ان بينا ان كلمة « جهارگاه » تعني عند الفرس مقام « الحجاز كمار » الذي سبق لنا درسه .



انظر المثالين رقم 63 و 64 .

2 - مقام العجم عشيران : الذي يرتكز على درجة (سي) المخفوضه قرار) وهو يتركب من عقد عجم على هذه الدرجة يليه عقد كردي على درجة الدوكاه (ري) فنهاوند على درجة النوى (صول) وعقد عجم على درجة (سي) المخفوضه) حسب السلم الموالي ، وهو في ذلك يقابل المقام الكبير الغربي مرتكزا على هذه الدرجة (سي) مخفوضه) .



انظر المثالين رقم 65 و 66 .

ورغم تسميته بالعجم ، وهي عبارة يشار بها عما ليس عربيا ، ورغم ارتكاز أوفر نسبة من الموسيقى الغربية عليه خاصة بعد احداث البوليوفونية (اداء مجموعة اصوات مختلفة في آن واحد) في الغرب بداية من القرون الوسطى بما جعل البعض يظنون كون هذا المقام دخيلا على الموسيقى العربية فانما نجد من المقامات التي تعرض لها الاصبهاني ورمز له في كتابه الاغاني بارتكازه على درجة الوسطى من وتر المثنى ويجرى سلمه على مجراها

وزيادة عما ذكرناه ورد من هذا النوع من المقامات العربية التي
تعتمد تسلسل العتود في كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد
بالقاهرة سنة 1932 طائفة أخرى من المقامات قدمها البارون دولانجي
اعدها له المرحوم الشيخ علي الدرويش وكذلك الوفد المصري أغلبها من
المقامات التركية التي ليست لها شواهد من التراث العربي القديم فوردها
فيما يلي تعميما للقائده .

أ - مما يتركز على العشيران (لا قرار)

1 - الحسيني عسيران وهو ياتي على العشيران (لاقرار) والدوكاه (رى)
والحسيني (لا) ويستعمل عقد تكرير على الراس في النزول بسلمه (قدمه
الوفد المصري) .

2 - البياتي عسيران - وهو ياتي على الدرجات المذكور ويستعمل عقد
نهاوند على الدوكاه (رى) في النزول بسلمه .

3 - البوسلك عسيران ويتركب من ياتي على العشيران (لاقرار) يليه عقد
نهاوند على الدوكاه (رى) فبياتي على الحسيني (لا) في حالتي الصعود
والنزول .

4 - نهفت - ويتركب من ياتي على العشيران يليه جهازكاه على الراس
(دو) أو حجاز على الدوكاه (رى) .

5 - السوزدل - ويتركب من حجاز على العشيران يليه حصار على الدوكاه
(نكرين) وحجاز على الحسيني (لا) .

6 - الشوق طرب - ويتركب من عقد كودي على العشيران يليه صبا
على الدوكاه - وحجاز على الحسيني .

ب - على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة)

- 1 - الشوق أقرا - ويشتمل على عقد عجم عشيران يليه عقد صبا على الدوكاه (قدمه الوفد المصري) .
- 2 - الشوق أور - ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد نهاوند على الدوكاه .
- 3 - الطرز الجديد (وانفرد به الوفد المصري) ويتركب من عقد عجم عشيران يليه حجاز او نيشابور على الدوكاه .

ج - على العراق (سي قرار نصف مخفوضة)

- 1 - الفرحنك - ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه عقد جهارگاه على الدوكاه فعقد راست على النوى (صول) .
- 2 - البسته اصفهان - ويتميز بعقد سيكاه على العراق يليه راست او جهارگاه على الدوكاه فعقد جهارگاه على النوى
- 3 - الدلكش حاوران - ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه بياني على الدوكاه وعلى الحسيني (لا) .
- 4 - الاوج - وهو لا يختلف عن سلم العراق الذي درسناه الا من حيث طريقة الاداء .
- 5 - الاوج أرا - ويتركب من عقد سيكاه على العراق يليه عقد مستعار على السيكاه فسيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) .
- 6 - الرونق نما - ولا يفترق عن سابقه الا بجعل عقده الاخير نهاوند على النوى (وقد قدم الوفد المصري كلا من المقامات الثلاثة الاول) .

د - ما يرتكز على الراس (دو)

- 1 - السوزدلازا - ويرتكب من عقد جهازكاه على الراس بلبه جهازكاه على (فا) ثم بياني على الحسيني (لا) ورأس على الكردان (دو الثانية) .
- 2 - الزاويل - وهو مسائل للسوزناك الذي درسه مع اختلاف جزئي في طريقة الاداء .
- 3 - الحيان - وهو عبارة عن النواثر الذي سبق لنا درسه مع زيادة عقد راس على درجة الكردان (دو الثانية) .
- 4 - البسنديدة - وهو عبارة عن التركيز الذي درسه مع جعل الدرجة الثالثة من سلمه (مي) طبيعية احيانا .
- 5 - الطرزوني - ويرتكب سلمه من عقد كردي على الراس (دو) بلبه عقد حجاز على كل من درجتي الجهازكاه والكردان (فا ودو الثانية) .
- 6 - الشورك - ويمثل الماية الغربية من حيث تركبه من عظمي راس على (دو) ونهاوند على النوى (صول) مع جس درجة سي مختوضة في الففلة (وقد شارك الوفد المصري في تقديم مقامي البسنديدة والشورك) .

هـ - المقامات التي ترتكز على الدوكاه (ري)

- 1 - البياني عربان وهو عبارة عن البياني معزوج بالنيشابور على الدوكاه (ري)
- 2 - الكلزار - وهو بياني يتنوع عقدة الثاني بين الراس والنهاوند والحجاز على درجة النوى (صول) والبياني على درجة الحسيني (لا) .
- 3 - الاصفهان (الشرقي) ويمثل البياني عربان مع اختلاف في الاداء ؟
- 4 - الكردان ولا يفرق عن البياني ؟ .

5 - البياتي سلطان - ويتميز عن البياتي بجعل عقده الثالث رامت على الكردان (دو الثانية) .

6 - العرضار - ويتركب من عقد بياتي على الدوكاه (رى) يليه عقد چهارگاه او تكرر على (فا) ثم عقد كردي على المحير (رى الثانية) .

7 - العجم المربع - ذو نفس العجم الذي درسناه .

8 - الصبازمزمه - وهو مزيج بين الصبا والكردي .

9 - الخصار - وهو عبارة عن عقد تكرر على درجة الدوكاه (رى) يليه حجاز على الحسيني (لا) .

10 - العشاق المصري ويتركب من عقد نهاوند على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني (وقد شارك الوفد المصري في تقديم مقامات الاصفهان والعرضار والعشاق المصري) .

ويظهر مما تقدم انه اعطيت اسماء خاصة لمجرد تصوير مقام على غير درجته الاصلية (وهو ما يعبر عنه بمقامات الشد عنه الاثراك) او زيادة بعض الحركات في سلمه . ولو سلكتنا هذا السبيل لضاقت الكتب عن ذكر اسماء المقامات ولشعبنا الموضوع للدارسين الذين يحسن بنا ان نبسط لهم القواعد ونبين لهم طرق التصرف فيها ليسهموا بدورهم في اثراء التراث الموسيقي العربي . بما يتكرونه من تنوعات جديدة .

النوع الثاني من المقامات : هو الذي يشمل سلما خماسيا (Pentatonique) من خصائص افريقيا السوداء او الشرق الاقصى وقد تأكد لدينا ان الموسيقى العربية اعطت الكثير لهذه الشعوب وقد وجدنا عددا كبيرا من مقاماتنا باغلب البلدان الافريقية وخاصة منها الشاخمة للصحراء

أو المتاخمة للبحيط الهندي كما وجدناها لدى الشعوب الآسيوية سواء
باليانسان حيث يستعمل مقام « السيكاه » باسم « شاك » أو بالصين وخاصة
بمنطقة « سين ديان » بالشمال الغربي حيث تستعمل اغلب المقامات
العربية وتستمر الشعوب على الكتابة بالأحرف العربية إلى جانب الأحرف
الصينية وقد أصدروا عدة كتب ومنشورات جمعوا بها تراثهم الموسيقي
المتصل اتصالاً متيناً بالتراث العربي المملك نسخاً منها .

ومن أبرز المقامات الخصاصة في الموسيقى العربية ذلك الذي يعرف
في المغرب باسم « رصد كناوي » نسبة إلى مدينة « كناو » بنيجيريا
ويقول صديقنا الأستاذ « محمد القاسي » أن هذه النسبة مرتبطة بكلمة
« أكنو » البربرية ومعناها اللغة التي لا تفهم وبذلك تصبح الكلمة دالة
(في المغرب) على موسيقى الاقوام الذين لا تفهم لغتهم ؟ أما في تونس
فقد كانت تعرف باسم « رصد عبيدي » نسبة إلى العبيد (الزنج) وقد
اصطلحنا عليها بعد تأسيس المعهد الرشيدى سنة 1934 بأن تكون « رصد »
بدون نسبة وجعلناها بالصناد لتخالف كلمة « راست » الفارسية الأصل
التي معناها المستقيم وتدل على أشهر مقام في الموسيقى العربية كما أسلفنا .

وقد ألفينا اخواننا في موريتانيا يسمون هذا المقام « البياض »
بينما يسمون مقام « راست » الذي تتحد فيه كل الاقطار العربية مع
بلاد فارس وتركيا « الأكلحل » ولعل ذلك من باب تسمية الشيء بضده
الشائع في المغرب العربي حيث يسمى الأصم بصيراً ، والفحم بياضاً ؟

وفيما يلي سلم مقام « الرصد » الذي نجد فيه بكل من تونس والمغرب
نوبة كاملة من التراث (1) الذي يتصل بالحضارة الأندلسية وهكذا
نلاحظ أن العرب اعتنوا بالموسيقى الزنجية قبل غيرهم بقرون عديدة .

(1) انظر السفر السادس من التراث الموسيقي التونسي .



انظر المثالين رقم 67 و 68 .

ونلاحظ في المثال الأخير إمكانية المرور ببعض الدرجات التي لم نتعرض لها في السلم ولكن دون التوقف عليها ، ومن خصائص هذا المقام أنه يمكن إنهاء القطع الملحنة عليه إما على درجة الاستقرار (صول قرار) أو على خماسيته الكاملة أي (ري) .

النوع الثالث من المقامات

نأتي الآن إلى النوع الثالث من مقامات الموسيقى العربية أي التي جمعت بين النوع الذي يعتمد تتابع العقود وبين السلم الخماسي وهو متداول في التراث الأندلسي وفي تقاليد موسيقى المغرب العربي وكذلك موسيقى الجزيرة العربية لحيث صلتها بأفريقيا الزنجية وبلادان جنوب وشرقي آسيا .

ومن أشهر هذه المقامات : 1 - مقام « الذيل » : ولربما تكون هذه الكلمة تحريفاً لكلمة « ذويل » الفارسية إذ لا معنى للذيل في ميدان الموسيقى ؟

ويعتبر هذا المقام من أبرز ما لحن عليه شأنه في ذلك شأن مقام الراست السابق الذكر ومن الأمثال الرائجة عنه « إذا طوّل عليك الليل ؟ عليك بنوبة الذيل » (أي تناول نوبة الذيل) .

وسلمة يرتكز على درجة الراست (دو) ويمثل مقام الراست مع الملاحظات الآتية :

- 1 - تكون درجتي (مى وسى) مخفوضتين بنسبة 20 % من البعد عوض 30 %
- 2 - اشتراكه مع الزهاوى فى النزول تحت المقر (دو) بعقد راست على البكاء (خاص نطلق عليه عقد ذيل) (صول قرار)
- 3 - ابراز شكله الخماسى بكثرة التوقف على الدرجة الثانية من سلمه وكثرة تحاشي درجتيه الرابعة (فا) والسابعة (سى) والاختيرة عند النزول بالسلم بالخصوص :



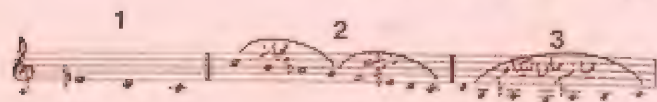
ولمقام الذيل ثلاثة فروع تسمى مجنبات : (1)

- 1 - الاول يقتضى خفض الدرجة الثانية من سلمه (مى) عند الفقالة ويقتضى الشانى تغيير عقده الشانى وجعله حجازا على درجة الثوى (صول) شأنه فى ذلك شأن مقام (سوزناك) بالنسبة للراست (2) ويتميز الثالث بإضافة عقد حجاز على درجة البكاء (صول قرار) (3) حسبما نبينه فيما يلى

1) المجنب : هو ان يحول احد اصابع اليد اليسرى عن مكانه الاصلى فى ذراع آلة العود الى احدى درجات سلم مقام من المقامات وقد كان لمنصور زلزل أشهر عوادي الدولة العباسية اختراع لمجنّب خاص بالنسبة لاصبع الوسطى حيث أحدث له فى العود درجة صوتية تتوسط بين الوسطى القديمة ووسطى الغرس ، وسُميت هذه الدرجة باسم (وسطى زلزل) انظر المقياسين 1 و 2 من البطائحي رقم 11 من نوبة (الذيل) (أيال السعود) والهرول الاول من نفس النوبة (خمرة الحب أسكرتنى) بالسفر الثالث من منشورات التراث الموسيقى التونسى .

- 2) انظر البطائحي الاول من نفس النوبة (قد حل الغصن بجوهر القطر) .
- 3) انظر طالع الخفيف السادس من نفس النوبة (انتم فى الدنيا عابدة مرادى) .

مع ملاحظة أننا سنضع سطرًا تحت الأرقام التي يكثر التوقف عليها
وسطرين تحت التي يكثر تحاشيها :

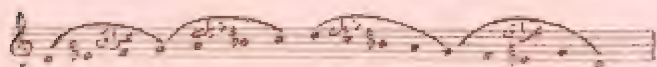


انظر المثالين رقم 69 و 70 .

2 - المقام الثاني يسمى في تونس (العراق) وسماه البارون دبر
لانجى في الجزء الخامس من كتابه (عراق سلطان) ويسمى بالمغرب
(أصبهان) ويقول عنه اخونا الحاج ادريس بن جلون فى بحثه المتعلق
بالطوبى المغربية الذى ألقاه بمؤتمر بغداد سنة 1964 انه من خصائص
غناء المنسولين فى المغرب .

وبمناسبة هذا المؤتمر استقبل السيد الوزير العراقى للثقافة الوفود
المشاركة فقام احدهم بمحاولة اقتناع السيد الوزير بضرورة شراء عدد
من كتبه لتوزيعها على اعضاء المؤتمر فالتفت الى الصديق المرحوم
الدكتور محمود الحفنى رئيس الوفد المصرى وقال لي : « صاحبنا يغنى
على الاصبهان » ؟

ورنكر هذا المقام على درجة الدوكاه (رى) ويشترك مع الذيل
فى جميع خاصياته ولا يفترق عنه الا من حيث الاركان وتحاشى
الدرجتين الثانية (مى) والثالثة (فا) عند القفلة حسب السلم الآتى

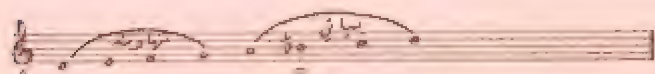


انظر المثالين 71 و 72 .

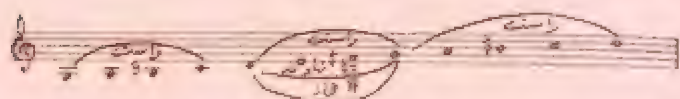
وقد وجدنا منه قطعاً تنتهى على درجة البكاه (صول قرار) مثل
البنطايى الاول من نوبة العراق (مذهبي فى الخلاعة وعشقي للساقى)

كما وجدنا في نفس النوبة قطعاً من العراق تركز على درجة العراق (سى قرار نصف مخفوضة) بما ينطبق تمام الانطباق على مقام العراق الشرقي الذي سبق لنا درسه وذلك مثل البطايحي الثالث (قل للذي بالبعد والهجر جازاناً) والبطايحي الرابع (يقول لك زمان الازهار الدنيا مليحة) (انظر السفر الرابع من منشورات التراث الموسيقى التونسي) .

3 - مقام النوى : يتركب من عقد نهاوند على الدوكاه (رى) يليه عقد بياني على الحسيني (لا) وهو في ذلك يقارن بمقام العشاق المصري وكذلك بالنوى العراقي اذا ما ركز على درجة النوى (صول) ويبرز طابعه الخماسي بتحاشي الدرجة السادسة (سى) عند النزول بسلمه ويسمى في المغرب بالحجاز مشرقى (بكون الراء) ويتشأّم التونسيون من هذا المقام ولذلك لا يقدمون منه سوى وصلات قصيرة ويتحاشون تقديم نوبة كاملة .



راست على هذه الدرجة يليه اما راست أو حجاز على درجة الدوكاه (رى)
ثم عقد ثالث راست على النوى (صول) وفي حالة التزول بالسلم قد يتحول
العقد الثاني الى نهاند على الدوكاه (رى) ويبرز طابعه الخماسي بنحاشي
الدرجة الثالثة من عقده الثاني (فا) وقد لاحظنا توقف عدد كبير من
القطع للمحنة عليه على الدرجة الخامسة من سلمه (رى) وفي هذه الحال
يسمى بالمغرب « رمل الذيل » وهذا سلمه :



انظر المثالين رقم 75 و 76 .

5 - مقام المزموم : ويعرف في الاندلس والمغرب العربي وقد
وردت كلمة « المزموم » في جميع المخطوطات المتعلقة بالموسيقى في هذه
البلدان من ذلك في قصيد للامير الصنهاجي تميم بن المعز بن باديس حاكم
افريقيا ما بين سنتي 454-501 هـ :

والعطل يخفق والمزامير حوله تخالف العبدان في « المزموم »
وهو يقابل مقام الجهاركاه السابق الذكر من حيث سلمه مع
زيادة الخصائص الآتية (1) :

1 - إمكانية جعل العقد الثاني « ماهور » أو راست على درجة
الكردان (دو الثانية) ،

2 - إبراز شكله الخماسي بالتشديد على ارقام (دو . لا . صول .
فا . رى . دو) وفي المغرب لم يبق من هذا المقام سوى موشح من البسيط
عنوانه « يا غدولي في صبوتي » أو ما يوجد ضمن نوبة « الحمدان » .

(1) يعرف في ليبيا باسم المحير ويتشابه التونسيون من كثرة مهارسته .

وإذا ما ركز المزموم على درجة النوى (صول) سمي في المغرب
« عراق عجم » انظر الامثلة 77 و 78 و 79 .

الفناء التقليدي بالجزيرة العربية

تعتبر الجزيرة العربية مهدا للموسيقى العربية الاصلية من عهد الخلفاء
الراشدين الذي ازدهرت فيه مدرسة المدينة المنورة بجهابذة افذاذ من مثل
« ابي سعيد مولى قائد » الذي كان مولى لعروة بن سيدنا عثمان بن عفان
رضي الله عنه ، وجميلة مولات الانصار ، وحنين الحبري الذي توفي
اثناء حفل اقامته على شرفة السيدة مكنية بنت سيدنا الحسين رضي الله عنه ،
وطويس الذي نشأ في بيت السيدة أروى أم الخليفة سيدنا عثمان بن عفان
رضي الله عنه ، وعزة الميلاء التي رعاها سيدنا عبد الله بن جعفر بن أبي
طالب رضي الله عنهم وغيرهم .

وقد كان ولا يزال ابرز شكل موسيقى يعزف بها هو « الصوت »
الذي تطبق فيه اغلب المقامات الموسيقية التي سبق لنا درسها .

ويقال ان الصوت نشأ « بحضرموت » وقد نقله الى بلدان الخليج
الفنان « عبد الرحيم العسيري » الذي انتقل اولا الى البحرين حيث وجد
كل رعاية من حاكمها الذي قربه واکرم مشواه ، وتخرج عليه ثلة من
الفنانين من اشهرهم محمد بن فارس ، الذي يعتبر من ابرز منشدي
الصوت وتلمذ عليه ضاحي بن وليد والمطرب القطري خيرى بن ادريس .

وللصوت طرق خاصة في الاداء تجمع بين الجمال المتوارثة وبين
الارتجال عليها والتصرف فيها على ايقاع خاص ، بما يستلزم مقدرة
وتمكنا عند مغنیه من مثل المطرب المكي حسن جواه الذي ادركتناه .

وقد تفرع الصوت الى انواع منها : السامي - والكويتي ، والصنعاني ،
والعربي ، والحجازي ، والبني ، والعدي ، والشحري او الشحيري ،
والخيالي وغيرها .

ولا يزال الصوت متواصل الانتاج نظما وتلحيننا بكامل انحاء الجزيرة العربية ، ويكون اما بالعربية الفصحى او بالشعر العامي المعروف « بالنبطي » - وتنتهي اغلب الاصوات بما يسمى بالتوشيح الذي يتركب في الغالب من بيتين او ثلاثة من الشعر الفصيح تغنى على نوع من مقام الراست يتميز بالقفلة في الجواب على الكردان (دو الثاني) مع خفض دوجنى (مى وسى) بنسبة 20 ٪ مثلما هو الشأن لمقام الذيل المعروف في المغرب العربي والراست التركي . وكثيرا ما يعتمد الصوت على قطع من الشعر القديم ولا لزوم فيه حينئذ الى التوشيح المذكور - مثل القطعة التي لها شهرة كبيرة ومطلعها :

لا يا صبا نجد متى هجرت من نجد لقد زادني مسراك وجدا على وجدي
رعى الله من نجد انا ما أحبهسم فلو نقضو عهدي حفظت لهم ودي
كثيرا ما تستعمل كلمة « ظريف الطول » في اختتام الاصرات كما في القطعة التي مطلعها :

يا ظريف الطول لا تصبح بخيل راقب الله في الذي يبغى سوالك
من اشهر التواشيح المسجلة على اسطوانات في العشرينات ما طالعته :

يا ربى ان العيون السود قنالتني كان عاشقها لا شك مقتولا
اخر تعشقتها عندما على عجل ليقتضي الله امرا كان مفعولا

ومن اشهر الغناء الجماعي في كامل انحاء الجزيرة العربية ما يقدم اثناء العرضة (على وزن 6/8) التي هي عبارة عن حركات تبرز النخوة العربية وبساتنها وتضمحل فيها الحدود الاجتماعية بمشاركة جميع افراد الشعب في تلكم الحركات بما فيهم المملوك والامراء والاعيان

وكانتهم تزارا بسيوفهم الى الساحة الكبرى بالمدينة لاستعراض عسكري
يرهبون به العدو ويثبون الطمأنينة في جميع افراد الشعب بمناسبة الاعياد
الدينية والوطنية او بمناسبة استقبال ظيف كريم او اعتماد فارس جديد
من الشباب العربي

ويقال ان اصل العرضة يرجع للعصر الجاهلي ، كان يمارسها
المحاربون قبيل الانطلاق للغزوات لانها تبعث فيهم الحماس بالغناء
الشجيرة وإيقاعاتها المثيرة .

وتوجد عدة انواع اخرى من الغناء في الجزيرة العربية تتناول
مختلف تحولات حياة الانسان العربي من المهد الى اللحد كما تتناول
اعماله اليومية في خدمة الارض واستخراج خيرات البحر من السمك
ومن الثؤلؤ الذي اختصت به اقطار الخليج العربي ويدخل جميعها ضمن
انواع الغناء الذي يكتسي طابعا شعبيا مثل :

أ - اللعبونيات نسبة الى مؤسسها الشاعر المغني محمد بن لعبون ،
وهو ثلاثة انواع من الشعر العامي (النبطي) .

(1) اللعبوني ويتناول الغزل العذري .
(2) الخماري (1) ومن خصائصه ان يخامر العقول أثناء غنائه ويجعلها
في نشوة

(3) السامري - ويقع تناوله في الاسفار

(1) يعرف الخماري في غناء الطريقة العيساوية المنتشرة في المغرب العربي
بسرعة الابقاع وحمل الراقصين عليه الى الغيوبة .

ب - الموال - وهو المنسوب الى جارية البرامكة التي قُغت به بعد نكبتهم ومنع الخليفة العباسي هارون الرشيد رثاءهم بشعر . ومن انواعه :
الرباعي - والاعرج والتعماني - ويتناول المغنون الموال سواء في حفلاتهم الشعبية او في أسماهم البحرية .

ج - الفجري - وهو لون من الغناء ملحن في الغالب على ايقاع يؤدي بالطبول والتصفيق ويشتمل على جزئين - التزيلة او الاستهلال وتبدأ بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم يليها الموال الزهيري .

ومن انواع الفجري : الفجري البحري - والفرجي العدساني - والفرجي الحنادي - والفرجي المخاوي - والفرجي الحساوي .

ويجري غناء الفجري بين المطرب الذي يسمى « النهام » وبين المجموعة الصوتية كأن يقول النهام محمد يا رسول الله - وتجيبه المجموعة :
ويلاه .

ويوجد باليمن أغاني شعبية تتصل بالعمل الفلاحي فيبتغنون « بالمهجل » و « المهجلة » عند الحراثة ، و « بالسبال » عند الزرع وطالعه : (يوم السبل يا لله هات السبل) . والسلوقة والكحيل عند قيامهم بإزالة الحشائش الميئة للزروع في بداية نموه - وأخيرا بأنواع العلى - والعلافي - والقلاوة - والقطاف وذلك عندما يصبح الزرع ياتعا - وترافق الاغنية الشعبية اليمنية النسوة عند قيامهن بطحن الحبوب ورعى الاغنام وغير ذلك .

وهذا الغناء يدخل في عموم التراث الشعبي العربي تراخر بالمعاني وبالتراكيب الموسيقية الجميلة التي تناولت اغلب المقامات وهي جديدة بالجمع بالتسجيل ثم الكتابة والترقيم (التنويط) ثم للنشر حتى يسهل اقتحامها

ضمن برامج التعليم الموسيقي في المدارس الابتدائية والثانوية وفي المعاهد الموسيقية لدراساتها والاستبحاء منها في الانتاج الجديد محافظة على الشخصية الثقافية العربية .

المقامات العراقية

لقد شرفني الحكومة العراقية في أواخر سنة 1971 بدعوة كريمة لمدة شهر قضيتها ببغداد قصت اثناءها باعداد برامج معهد الدراسات النغمية وضبط النخطوات الاولى لمناهج تعليم مختلف الآلات الموسيقية العربية فلاحظت ضرورة دراسة المقامات العراقية باعتبارها تراثا موسيقيا يرتبط بعمودنا الفنية الزاهرة من زمن الدولة العباسية لا بد من الحفاظ عليه حيا متداولاً بين الاجيال لنضمن بقاء شخصيتنا الفنية العربية المميزة .

وقد قمت بهذه الدراسة معتمداً على كتاب « الطرب عند العرب » للمرحوم عبد الكريم العلاف وبالتعاون مع لجنة فنية ضمت الاستاذ شعوبي ابراهيم الذي يعتبر ابرز من ضبط قواعد المقام العراقي من حيث نظرياتها وادائها غناء وعزفاً على آلة « الجوزة » التي تقابل آلة الرباب ، والاستاذ وحيي الخماش الفنان الفلسطيني الممتاز الذي استوطن العراق من ثكنة سنة 1948 واستطاع استيعاب المقامات العراقية مع مقارنتها بالمعروف من المقامات العربية بفلسطين والشام ومصر ، والاستاذ المرحوم علي عبد الرزاق مدير معهد الدراسات النغمية وقد اعدت تمارين مبسطة لكل مقام تسهيلاً للطلاب وافق عليها الجميع وراجعنا كل اعمالنا مع صديقنا عميد معني المقام الاستاذ الكبير محمد القباجي ووافق عليها ابضاً وفيما يلي ملخص لهذا العمل مع التمارين التي اعدت لاشهر المقامات

لقد سبق لنا ان قلنا ان كلمة مقام تدل في العراق ولدى الشعوب الفارسية وجمهوريات اسيا الوسطى الى منطقة « سين دبان » بالصين على التراث الموسيقي الذي يؤدي في اسلوب مرتجل وحسب تدرج خاص في سلم المقام المعين بطريقة مرتجلة تناقلتها الاجيال عن بعضها بواسطة السماع تتقدم ونمو بما يزيده فيها كل جيل عما ورثه عن الجيل الذي سبقه ولا بد حينئذ من تناقلها بهذه الطريقة التقليدية ولا تجوز والحالة تلك كتابتها بالترقيم الموسيقي (النوطة) او تعليمها للمجموعات الصوقية لان في ذلك توقيفا لتطورها وقتلا لصيغتها المرتجلة التي تبرزها في كل حفل او كل عرض في حلة جديدة اشتركت في انتاجها عاطفة المؤدي واحاسيسه وبراعته مع احاسيس الجمهور الذي يستمع اليه والتي يعبر عنها بتأوهات وترنحاته التي تكون المحيط الفني للمطرب أو العازف فيطرب ويبدع ، لا بتصنيفه البعيد عن التقاليد العربية والذي اصبح حاليا عنصر تشوش وتهريج تدغم بالتصغير المجلوب من ملاعب كرة القدم الى قاعات الحفلات الغنائية والموسيقية التي تستدعي النهم والاستعداد لتلقي الغذاء الروحي الرفيع .

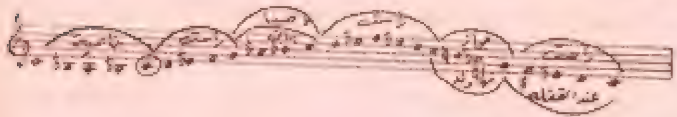
والمقامات الموسيقية العراقية لا تخرج عن الاجماع العربي وانما تفرض تراكيب معينة مخصصة قد لا تشاركها فيها اقطار عربية اخرى مع كوننا لا نشاطر شيوخ المقام العراقي من افراد بعض المقامات بالغناء بالفصحى وافراد البعض الآخر بالغناء باللهجة العامية الشعبية أو افراد بعض المقامات بأدائها مع الابتعاد المعين واخرى يتحتم ادائها بدون ايقاع ويزيد البعض افراد بعض المقامات بترنمات عربية أو فارسية أو تركية ؟

فهذه قيود لا داعي لها في نظري اذ ان كثرة القيود تجحج موارد الانتاج ، وكل مقام اذا ما امعنا فيه النظر واجرينا عليه التجارب

نجدده قابلا للاداء باية لغة وعلى اى وزن او بدونه وعلى اية درجة من السلم الموسيقى :

وعلى كل فسنورد فيما يلي تركيب اشهر المقامات العراقية مع اقحامها ضمن الاصول وبيان التقاليد الواردة فيها ؟ وكذلك التمرض الى ما يقارنها في الاقطار العربية الأخرى .

1 - الراست : يشترك مع بقية الاقطار العربية والاسلامية مع الفيوذ الآتية : البداية من الراست مع النزول به الى درجة العشيران (لا قرار) ثم نرجع الى الراست ويقارن في ذلك بالمياه التونسية ، في قفلة نجس فيها درجة الحجاز (مثل ما يجرى في مقام « راست الليل » المعروف بشمال افريقيا) ومن ذلك نصعد الى البياتي على النوى (ويقارن في ذلك بالنوروز السابق الذكر) ثم الى المنصوري وهو عقد صبا على درجة النوى (صول) فجواب الراست أو راست كردان ، وعند النزول بالسلم نرجع بالحجاز على النوى (صول) بما يشبه « السوزناك » المبين سابقا ثم عقد « نهاوند » على النوى ونختتم بعقد الراست الذي نجس فيه درجة الحجاز (قفا) : المرفوعة حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 80 .

2 - الماهور : يتحد مع الماهور الذي يبناه آنفا مع تقبيده بالتركيز على الكردان (دوجواب) والنزول بسلسه الى درجة الحسيني (لا) والرجوع منها الى الكردان وهو مستعمل بالخصوص في تجويد القرآن الكريم والمناجح النبوية ، حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 81 .

3 - الجهاركاه (العراقي) لا يختلف عن الماهور (العراقي) الا بفرق طفيف تتمثل في النزول بسلمه الى درجة النوى (صول) عوض الحسيني (لا) حسب السلم الموالي :



انظر المثال رقم 81

البيات ويعتبر من أغنى المقامات العراقية باعتبار تعدد فروعها

فهو يقابل سلم العشاق التركي أو حسين عجم التونسي من حيث الصعود والنزول بسلمه بالنهوند على درجة النوى (صول) والتوقف على درجة الجهاركاه (فا) شأنه في ذلك شأن مقام الحسين صبا التونسي ويسمى ذلك « الجلسة » وبعد محاسبة المغني بأحدى الآلات يستأنف مبرزا درجة الكردان و عقد البياتي على المجير (دو جواب) (ري جواب) حسبما يجري في مقام « رمل المايه » المتداول في جميع اقطار المغرب العربي لتزول بعد ذلك الى عقد البياتي عبر عقد نهوند على النوى (صول) مثلما يجري في جميع الاقطار العربية الأخرى .

انظر المثال رقم 82 .

ومن فروع البيئات العراقية :

أ - المحمودي : وهو نفس البياتي العربي مع إبراز درجة النوى (صول) في سلمه واكتسبه طابعا شعبيا وقد جرت العادة اصطحابه بايقاع البكرك العراقي (انظر المثال رقم 83) .

ب - القوريات : ومن اختصاصه كثرة التنقل بين درجتي النوى والدوكاه (صول وري) في سلمه على غرار ما هو معمول به في المقام المعروف في تونس وليبيا باسم العراق وفي المغرب باسم احبها وقد اشتهر غناؤه باللغتين « الكردية » و« التركمانية » (انظر المثال رقم 84) .

ج - الجبوري : هو نفس البيات مع جس درجة الراس (دو) عند القفلة وأمكن مقارنته « بالنيروز » التونسي الذي هو ايضا من البياتي الذي يكثر فيه جس درجة الراس (دو) .

د - الابراهيمي : ويتميز بالنزول بسلم البياتي الى درجة العراق (سي) قرار نصف مخفوضة) وبكثرة التوقف على درجة الجهاركاه (فا) ويشبه في ذلك الحسين صبا التونسي والغريب الجزائري (انظر المثال رقم 85) .

هـ - الدشت : ويبدأ فيه باداء سلم البياتي من درجة الجهاركاه (فا) وكثرة التوقف على درجة الحسيني (لا) مع استعمال درجة العجم (سي) مخفوضة) في محالتي الصعود والنزول بالسلم ليختتم بعقد البياتي وهو في ذلك خاص بالعراق (انظر المثال رقم 86) .

و - الأرفه : تقابل مقام الحسيني من حيث تركيبها من عقدي بياتي على الدوكاه (ري) وعلى الحسيني (لا) واذا ما اكثرت من التنقل في

سلمها بين درجتي الحسيني (لا) والكردان (دو جواب) سميت « الارواح » .
(انظر المثال رقم 87) .

ز - البهرزاوي : لا يخرج عن البياتي مع ابتعاده عن خاصيات
الابراهيمي وكثرة جس درجة الراس (دو) في ادائه مع اكسائه طابعا
شعبيا وتطبيقه على ايقاع البكر (انظر المثال رقم 88) .

ح - الحسيني : ونجد من فروع البياتي في العراق « الحسيني » وهو
مخالف للحسيني أو الحسين المعروف في بقية البلاد العربية والاسلامية
بزيادة القيود الآتية ليندمج ضمن « البياتي عشيران » ، يقع الدخول الى
سلمه من درجة الجهاركاه (فا) وينزل منها حتى درجة الراس (دو)
ثم يصعد منها الى درجة الحسيني (لا) حيث يرتكز عقد بياتي يتحول الى
نهارند على النوى (صول) نلتدرج منه لفرولا الى البياتي على الدوكاه (ري)
الذي يحول الى نهارند على نفس الدرجة وتتم بعده القفلة بالبياتي على
العشيران (لا قرار) ، ويوجد في التراث العربي موشح على هذا المقام
يتونس طالع « رأيت الرياض » حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 89 و 90 .

5 - المثنوي : هو نفس مقام الحجاز الذي سبق لنا درسه ويسمى
بتونس « اصبعين » و« الجرائر » « زيدان » و« المغرب » « حجاز الكبير » .
(انظر المثال رقم 91) ومن فروع بال عراق :

أ - المدمى : ويتميز بجعل عقده الثاني نهائياً على النوى (صول)
و بالتوقف بسلمه على الدرجة الثانية (مي مخفوضه) وهو خاص بالعراق (1)
(انظر المثال رقم 92) .

ب - الحجاز ديوان : هو مثل المنشوي ومن خاصيته تنويع
عقده الثالث بين الحجاز والبياتي والصبا وحس درجة الراس (دو)
عند الفللة .

ج - العريون : ويقابل ما هو معروف في بقية البلاد العربية
والاسلامية بالهمايون وفي تونس بالرمل من حيث كثرة التوقف بسلمه
على الدرجتين الثانية والرابعة .

ويُفرقون في العراق بين عريون عرب وعريون عجم حسب الكلمات
المتناولة في الغناء عربية أو عامية ؟

د - الحليلوى : فهو من الحجاز مع تميزه بالبداية بعقد سبكا
على الاوج (سي نصف مخفوضه) يليه عقد بياتي على المحيّر (رى جواب)
لينزل بعد ذلك الى الراس على النوى (صول) وينتهي بالحجاز على الدوكاه
(رى) (انظر المثال رقم 93) .

6 - الصبا : ولا فرق بينه وبين ما اشتهر بكل البلاد العربية .

7 - الحديدي : هو الصبا اذا ما صاحبه ايقاع ؟

8 - المنصوري : (نسبة الى منصور زلزل) ويتميز بمزج عقود الصبا
والبيات والمنشوي ويغلب ادائه على درجة النوى (صول) ويقع في
مقامي الراس والسيكا .

(1) يستعمل هذا المقام في همدان الاطفال المعروفة بالعراق

9 - المخالف : وهو عبارة عن النهاوند المصمم مركزاً على درجة الدوكاه (ري) مع تميزه باستعمال عقد حجاز على العثيران (لا قرار) عند القفلة . وإذا ما كثر التدرج بسلمه من الدرجة الأولى للثانية ومن الثانية للثالثة مع خفض درجته الرابعة سمي « الكلكلي » وهما من المقامات الخاصة بالعراق (انظر المثال رقم 94) .

10 - الصبي : هو عبارة عن مقام النهاوند مركزاً على درجة الدوكاه (ري) مع تميزه بالتزول تحت المقعر بدرجتي دو مرفوعة وسي طبيعية .
(انظر المثال رقم 95) .

11 - السيكاه : ويجمع بين ما سبق لنا درسه من مقامات الهزام والعراق واليسته تكملة على درجة السيكاه وذلك من حيث تنوع عقده الثاني بين البياتي والحجاز والصبأ (المنصوري) على درجة النوى (صول) ومن خاصيته في العراق إبراز عقد آخر للسيكاه على درجة العراق (سي) قرار نصف مخفوضه) حسب السلم الموالي :



وقد ألفينا عليه موشحاً ضمن نوبة السيكاه التونسية طالعته : « خبراني ما لمحبوبي رماني » (1) (انظر المثال رقم 96) .

(1) انظر السفر الخامس من التراث الموسيقي التونسي .

12 - اللامي : هو مقام عراقي اصلي يتركب من عقد كردي على البرمالك (مى) يليه عقد كردي على الحسيني (لا) فيه مجموعة من الباسات (اغاني) وأول من ارتجل عليه في شكل « المقام » الأستاذ محمد القبانجي في الثلاثينات كما أسلفنا .

ومن فروع اللامي ما يسمى « بالقطر » ويتميز عنه بجعل عقده الثاني « بياتي » أو « حجاز » على درجة النوى (صول) وقد ادخلنا عليه تشويها جديدا بجعل عقده الثاني راس على النوى ثم حجاز على الحسيني في تلحين الموشح الذي مطلع « اعطني من رضاك ما يطيب » (انظر المثال رقم 62)

13 - البنج كاه : ويتركب من عقد جهاركاه على درجتها (فا) يليه عقد حجاز على الكردان (دو جواب) وهو عبارة عن مقام الزنكولاه الذي سبق درسه اذا ما اعتبرت بدايته من العقد الثاني ؟ (انظر المثال رقم 97) .

14 - الطاهر : ويشتمل على عقد جهاركاه ينزل به الى الراس أو البياتي كل منهما على درجته ثم النزول بمثل العقد الاول على قرار الجهاركاه (فا قرار) .
انظر المثال رقم 98 .

15 - النوى : ويتركب من عقد نهاوند على النوى (صول) يليه عقد بياتي على المحير (دى جواب) وهو في ذلك يقابل العشاق المصري والنوى التونسي والمشرقي المغربي اذا ما ركزت على درجة النوى (صول) ومن خصائصه بالعراق النزول بسلمه الى بياتي على الدوكاه ثم انصعود منه الى المقر « النوى » (صول) مع جرس درجة الجهاركاه (فا) عند الاستقرار (انظر المثال رقم 99) .

وعند كثرة التوقف بسلم النوى على جوابه اعطي له اسم « المسكين »

16 - الأوج : ويشتمل على عقد سيكاه على الأوج (سي نصف
مخفضة) مع جعل حساس له (لا مرفوعة) يليه عقد راست كردان
(دو جواب) يرجع بعده الى الأوج لتسلك بعد ذلك سبيل النزول بالحجاز
على الدوكاه وتستقر بالسيكاه على درجة العراق (سي قرار نصف مخفضة)
وإذا ما جعل عقده الاعلى ياتي على المحير سبي « اكيبي » ويؤدي
أحياناً مصحوباً بإيقاع (انظر المثالين رقم 100 و 101) .

المقامات الفارسية

لقد تمتعت صلة العرب بالموسيقى الفارسية في عهد الخلفاء الراشدين
رضي الله عنهم خاصة عندما استمع اليها سيدنا عبد الله بن جعفر بن
أبي طالب رضي الله عنه من أحد الشبان المغنين « سائب خاثر » المتوفى
في عهد يزيد من معاوية سنة 64هـ 683م الذي استهواه غناء العملة الفرس
الذين جلبوا لبناء المسجد الحرام فخاب في تجارتهم لينجح في الغناء
ويكون أول من يستصحب الغناء بآلة العود ومن يستعمل الاخوان الفارسية
في الشعر العربي وتبعه في ذلك المغني ابو عثمان سعيد بن مسبح المتوفى
سنة 96هـ 713م الذي تمكن من غناء الفرس والروم وأسس مدرسة خاصة به .
وبأثني بعدهما مسلم بن حمزة الذي انتقل الى فارس وتعلم الغناء بها ثم
الى الشام وتعلم الاخوان الروم ومزج بين مختلف المدارس لينشئ الغناء
بزوج من الشعر واقتدى به اغلب المغنين بعده واستمرت طريقته هذه
وبأثني منها « الدوبيت » « والنوى » في الغناء الفارسي كما انشأ نوع
الغناء المعروف « بالرملي » ونقله عنه للفارسية المغني الفارسي « سلمك » .

وكلمة « مقام » تستعمل لدى الفرس بنفس المعنى الذي بيناه للمقام العراقي وقد عرّضت في العهد القريب بكلمة « دستگاه » يتفرع بعضها الى « أوازات » جمع « أواز » ويتركب جميعها من فواصل موسيقية وغنائية تنتهي في الغالب بالمتنوى وهو غناء بيتين من الشعر وفي ذلك ارتباط بما هو موجود في أغلب البلاد العربية من غناء « الدوبيت » في المشرق و « رمي الابيات في النوبة التونسية » و « البيتان » في النوبة المغربية .

انواع الدستگاه :

١ - دستگاه « شور » وهو من اشهرها ويشترك مع سلم مقام البياتي أو الحسين ويتميز بجعل عقده الثاني « نهاوند » على النوى (صول) شأنه في ذلك شأن العشق التركي والحسين عجم التونسي اللذين سبق بيانهما ولهذا المقام فروع « أوازات » من اشهرها :

أ - أواز « ابو عطاء » ويتميز بالنزول تحت مقره بعقد « راست » على درجة البگاه (صول قرار) وباستعمال عقد حجاز على الحسيني (لا) أحيانا وهذا من خاصيات الموسيقى الفارسية .

ب - أواز « بيات ترك » وهو يقابل « الحسين صبا » التونسي وما شاكله من حيث كثرة إبراز الدرجة الثالثة من السلم (فا) .

ج - أواز « دشني » ويتميز بجعل عقده الثاني بياتي على النوى (صول) في الغالب وهي ظاهرة خاصة بالموسيقى الفارسية .

د - أواز « أفشاري » ويتميز بكثرة التوقف على درجة السيگاه (مي نصف مخفوضه) قبل الرجوع الى المقر الذي هو الدوكاه (ري) وهو من خاصيات الموسيقى الفارسية أيضا .

2 - دستكاه هسايون : يقابل مقام الحجاز العربي المعروف في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان » وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالثنوي » وله « أواز » (فرع) واحد هو :

أ - أواز بيات اصفهان ويتميز بكثرة التوقف على الدرجة الرابعة من سلم الحجاز وهي النوى (صول) وقد اشتهر هذا « الأواز » في أغلب الاقطار العربية والاسلامية وطبق في الآذان للصلاة .

3 - دستكاه « سد كاه » وهو يمثل سلم « العراق » الذي سبق ذكره ضمن فروع مقام « السيكاه » مركزا على درجة السيكاه (مي) نصف مخفضه) :

4 - دستكاه « جهاركاه » وهو يقابل مقام « الحجاز كار » الذي سبق لنا درسه من حيث تركبه من عقدي حجاز على درجتني كل من « الراست » (دو) والنوى (صول) .

5 - دستكاه « ماهور » - هو نفسه الذي سبق لنا درسه ويقابل مقام الكبير الغربي (Do majeur) مع خفض درجة السي عند النزول بسلمه .

6 - دستكاه راست بنجكاه : وهو عبارة على مقام الراست مركزا على درجة الجهاركاه (فا) ممزوجا بحركات من « الجهاركاه » على نفس الدرجة والتصرف في عقده الثاني بين « الماهور والنهاوند والبياتي » على درجة « الكردان » (دو جواب) .

7 - دستكاه نوا : وهو ما يقابل مقام « النوى » التونسي والعراقي « والمشرقي » المغربي والعشاق المصري مركزا على درجة الراست (دو)

بحيث يتركب من عقد نهاوند على درجة الراس و عقد بباقر على درجة
النوى (صول) دون ان ندخل عليه الخصائص المغربية الماثية من تأثير
السلم الخماسي الافريقي الاصل .

وهكذا تكون قد اتينا على اشهر المقامات الفارسية وعلى من اراد
التعمق فيها الرجوع الى الكتابين المشار اليهما في طالع هذا الكتاب .

ومن اشهر آلات الموسيقى الفارسية « الطار » وهو ذو اربعة اوتار
تعزف بالنبر مثل العود وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغطى بقطعة جلد ،
ومن هذه الآلات « السنار » وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغطى
بخشب ابيض رقيق ، ذو ثلاثة اوتار تعزف ابدا باصبعي السبابة والوسطى
من اليد اليمنى وقد اشركتها من اشهر عازفيه في الستينات الاستاذ احمد
عبادي . ومن آلاتهم الناي ، والسنبوط ومن ابرع عازفيه صديقنا الاستاذ
حسين مالك الذي اقام عيدة حفلات في البلدان الشرقية والغربية ،
وسوف نتعرض لهاتين الآتين في باب الآلات الموسيقية .

المقامات التركية

ان المقامات التركية تكاد تتحد مع المقامات العربية المتداولة في
الشرق الادنى والجاهلية الليبية وتونس - وتتميز بخفض درجتي السكاه
(مي نصف مخفوضه) والأوج (سي نصف مخفوضه) بنسبة 7,20 شأنها
في ذلك شأن المقامات الجزائرية والمغربية عموما ومقامي الذيل والعراق
بتونس .

وتشتمل كتب المقامات والتراث الموسيقي التركي عموما على العوارض
الخاصة التي يبنها في طالع هذا الكتاب والتي تحمل اسماء تتحد مع

ما ورد في المخطوطات العربية للعلوم الموسيقية وهي : فضله وتخفض
او ترفع سبع البعد (قوسا) وبقية وتخفض او ترفع اربعة اتساع البعد
- ومجنب صغير ويخفض او يرفع خمسة اتساع البعد - ومجنب كبير
ويخفض او يرفع ثمانية اتساع البعد ، واخيرا طنيني ويخفض او يرفع
بعدا كاملا .

ونورد فيما يلي قائمة المقامات التركبية التي تتحد مع المقامات
العربية السابق درسها مع الاعتبار المشار اليه وكذلك المقامات التركبية
الخاصة التي سنبين ميزاتها :

أ - على درجة اليكاه (صول (قرار) - يكاه - سلطاني يكاه -
فرح افرا - شد عربان - الفرحنما - (وهو كردي على اليكاه) الشوق نما
(ويتركب من نهاوند على اليكاه بليه عقد صبا على الدوكاه) لاله كول
- (وهو عبارة عن الهزام مع قفلة شد عربان) شرف نوما - (ويتركب من
عقد راست على اليكاه بليه عقد حجاز على الدوكاه) - العنبر أفشان
(ويشتمل على عقدي نهاوند على اليكاه وعلى الراست) - البكه عجم
(ويتركب من عقد نهاوند على اليكاه وعقد بياني على الدوكاه) - السلطاني
سبكاه - (وهو مزيج الشد عربان بالسبكاه والمستعار) .

ب - على العشيران (لاقرار) - البوسلك عشيران (وهو عبارة عن
العشاق التركي مركزا على العشيران) - الحسيني عشيران - راحت افرا
(وهو عبارة عن تركيز مقام الشورى على درجة العشيران) - العشق افرا
(وهو تصوير للكردي على درجة العشيران) - العشيران زمزمة (وهو
الكردي مركزا على العشيران مع بياني على الحسيني) الشوق طرب (وهو
مزيج بين الكردي على العشيران والصبا على الدوكاه) - الروح نواز
(وهو تصوير لمقام النهاوند على العشيران) .

ج - المقامات المستقرة على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة)
 - العجم عشيران - الدنكي ذبل (وهو تصوير لمقام النواثر على درجة
 العجم عشيران) - الشوق أور (ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد
 نهانود على الراسيت وعقد رست على الجهاركةاه) - الشوق طرب
 (وله صورة ثانية تجعله مزيجاً بين العجم عشيران والصبأ على الدوكاه)
 - الطرز نوين (وهو مزيج بين العجم عشيران مع عقدى حجاز على فا
 ودو الثانية) - العجم كردى (وهو عبارة عن العجم عشيران مع التوقف
 بسلمه بالكردى على الدوكاه) (أ) - السنبلة (بمائل الشوق طرب
 السالف الذكر) .

د - المقامات المستقرة على العراق (سي نصف مخفوضة) - الأوج
 أرا - البسته نكار - الفرحنك - (وهو عبارة عن تسلسل نوعين من السيكاه
 على درجتى سي نصف مخفوضة وفا نصف مرفوعة) - راحة الأرواح -
 الروثى عراق (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على العراق يليه عقد
 سيكاه على درجتها) - الروثى نوما (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على
 درجة العراق وعقد مستعار على درجة السيكاه) الهزام الجديد (وهو مثل
 المقام السابق مع جعل عقده الثاني هزاماً على السيكاه) - الذبلك
 حوران (وهو عبارة عن مقام العراق مزوجاً بالحسيني) .

هـ - المقامات التي تتركز على الراسيت (دو) - الراسيت - السازكار -
 الماهور - السوزناك - الننهاوند - الحجاز كار - النيروز - الرهاوى -
 الحجازكار كردى - الدلنشين - النكريز - النواثر - الراويل - (وهو

(٤) ومنه أغنية « نني نني أهلى منام » للشيخ خميس ترنان .

عبارة عن الماهور مع رفع درجته الرابعة (فا) (١) - البسنديدة (يشترك مع الزاويل بزيادة عقدي نهاوند على النوى وكردى على المحير رى جواب) الكل دسته (ويتركب من عقود ماهور على الراست - وحجاز على البوسلك او مى طبيعية ونهاوند على الحسيني) - البوزروك - (وهو عبارة عن الماهور مع عقد بياني على الحسيني) السوزدلاز (وهو ماهور مع عقد چهارگاه على فا) - الشوق ذيل (وهو مزيج بين الراست والسوزدلاز) .

و - المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى) - العشاق - الحسيني - البوسلك (وهو كما تقدم نهاوند مصورا على درجة الدوكاه) - الكردى - الحجاز - الشاهناز - الهمايون - الفارجفار (اي البياتي شورى) - العجم - الاصفهان (ويجمع بين البياتي والراست والحجاز على الدوكاه يليه عقد نهاوند على درجة النوى التي يكثر التوقف عليها) - الصبا - الكلعدار (وهو مزيج بين الحسيني والشورى) - اصفهانك (وهو مزيج بين عقدي راست وبياتي على الدوكاه بليهما عقد راست على النوى) - الحصار (ويتركب من عقد بياني على الدوكاه يليه عقد حجاز على كل من الحسيني والمحير) - الكوجب (وهو يشمل عقد صبا على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني) - العرضبار (ويشمل عقدي بياتي على كل من الدوكاه والنوى) - الكردانيه (وهو عبارة عن مقام الحسيني مع النزول الى درجة الراست عند القفلة مثل مقام نيرز الونسي) النيشابورك (وهو تصوير مقام الراست على الدوكاه) .

ز - المقامات التي ترتكز على درجة السيكاه (مى نصف مخفوفة) السيكاه - الهزام - الماية - المستعار - الهفتكاه (وهو عبارة عن مقام

(١) مستعمل بالجزائر .

السيكاه رفعت درجته الثانية فنا) وجهي عز ضبار (ويشتمل على عقد سيكاه يليه عقد بياني على النوى) .

ح - المقامات التي تتركز على الجهاركاه (فنا) الجهاركاه - الشوق افزا (وهو تصوير لمقام الحجاز كار على الجهاركاه) (1) .

ط - المقامات التي تتركز على النوى (صول) ولم يذكر منها سوى مقام « طرز جديد » (ويشتمل على عقد نهانند على النوى يليه عقد حجاز على المنحبر) . وقد اوردنا هذه المقامات تعميما للفائدة مع الاشارة بان تكاليفها نشأت من التشجيعات الكبرى التي لقيتها الموسيقى التركية في عهد السلطان سليم الثالث الذي كان موسيقارا له مؤلفات عديدة لا تزال متواصلة الزواج وقد تولى الحكم بين (1789 و 1807) .

والآن فقد فتحت البصائر واصبح جل الموسيقيين يمارسون قراءة الموسيقى وكتابتها من السماع ، وتبع عدد هام من الشباب العربي حلقات البحث الموسيقى بالجامعات الغربية ، واذا ما فطرنا الى التطوير الذي يبرز في تنوع المقامات التركبية نجده ضيلا امام الامكانات المنطقية التي نتوجد لنا اذا ما استعنا بجهاز الكتروني لتركيب اجزاء مختلف المقامات بعضها مع بعض وكذلك لاحداث السلالم الجديدة التي يمكننا ابتكارها باعتبار ما بين الدرجات من مسافات (بعد كامل - ونصفه - وما دون ذلك) وعلينا حينئذ ان نعمل على ايجاد حلقة بحث موسيقى في كل قطر عربي نتولى درس ثرائه المحلي واستخراج التراكيب الجديدة التي يمكن استيعاؤها منه ، وعلى الحكومات العربية ان ترصد الموازين

(1) وقد طبغته المرحوم خميس تونان في أغصه « لو كان النار التي كوانتي كوانك » .

المناسبة لتنفيذ ذلك التجديد في مؤلفات حديثة تعطى حقها من البث بواسطة الحفلات والاذاعات والاسطوانات على غرار ما يجري في اغلب البلدان المتقدمة .

ولتعود شبابنا على استعمال العقل عند الاستماع فلا يرفض الجديد الذي لم يكن مألوفا لديه بل يبذل الجهد لاعادة سماعه المرات العديدة الى ان يتفطن لما فيه من جمال ويتعود على سماعه ، فلا تدع المجتهدون في حسرة ولا تعطيلهم حقهم من التكريم الا بعد وفائهم ؟

هذا وتطبق الموسيقى التركية بنفس آلات الموسيقى العربية مع زيادة الكمانشاه المعروفة « بالارنبه » ذات ثلاثة اوتار وتعرف بجرة الفوس - « والساز » او « البزق » الخاص بالموسيقى الشعبية ، وقد انتقل الى الشام ولبنان واشتهر من عازفيه الامير عبد الكريم ومحمد مطر ، والطنبور ومن احسن ما قيل في وصفه قول ابي الفتح محمود بن الحسن السدي المعروف بكشاجم المتوفى سنة 350 هـ 961 م .

مختلف الخصر اجوف	جيده ضعف سائره
للفله لفظ عاشق	بشكسي هجر هاجره
ذو تسالين (١) فوقه	عدلا من مفائره
انطلقته يد امرئ	فاتر اللحظ ساحره
فحكى عن قصيره	ما جرى في خواطره

(١) فهو ذو ثلاثة أزواج من الاوتار يسوى زوج منها في القرار والجواب في ان واحد .

المقامات الآساوية

- الرقا « الهندي : لقد سبق لنا ان بينا أن كلمة « رقا » تدل على نفس معنى المقام في البلاد العربية وبلدان الشرق الأدنى والوسط .
ويعتبر هذا النوع من نفس عائلة الموسيقى العربية من حيث اعتمادها على أحداث المحيط الموسيقي الذي يجعل الفنان يتحاور مع الجمهور الذي يستمع اليه وهو يرتجل العزف أو الغناء على سلازم موسيقية يرتبط أغلبها بالمقامات العربية الاصلية .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندي مع الملاحظة بأن فيها ما يعتمد على السلم الخماسي مثل الموسيقى الافريقية الزنجية والتي بينا منها في الموسيقى العربية مقام « الرصد » كناوى أو عبيدى المعروف في المغرب العربي : وما يعتمد على ترتيب العقود وما يجمع بين النوعين معا - شأنها في ذلك شأن ما تقدم لنا في شرح الموسيقى العربية .

وللرقا الهندي اختصاص في العزف أو الغناء في أوقات معينة من اليوم وله في ذلك ارتباط بالموسيقى العربية حيث كانت نوبة رمل الماية لا تقام في الاندلس الا في العتبة وترتبط كلماتها بهذا المعنى مثل ما جاء في البطاحي الثالث منها :

اصفرت شمس العشبه وأشرفت بين الماشي
قربوا كاسي السي واعطفوا عطف الحواشي

كما أن نوبة الماية بتونس من اختصاص الصباح وترتبط كلماتها أيضا بهذا المعنى وهذا البطاحي الاول منها يشهد بذلك :

نشر الزهر فاح - طير الايك صاح أقبل الصباح ، والبل وثي
ونوبة العشاق في المغرب تختص أيضا بسعائي الصباح .

وقد كان النظارة يعرفون المقامات فإذا أخذ أحد الفنانين في الاستخبار (ارتجال العزف) في مقام المائة علموا أن توبة هذا المقام ستأتي بعده وبها سيختتم الحفل . فتراهم يحتجون بغاية الادب وينطق بعضهم بكلمة « مازال يكرى » وكثيرا ما تستجيب لهم الفرقة بتأجيل توبة المائة .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندي مع بيان اختصاصاتها ومواطن ارتباطها بالمقامات العربية وانفرادها طبعاً بطريقة خاصة في الاداء .

أ - الرقا الخاصة بالصباح الباكر : 1 - « البهيرفا » Bhairava وهو يماثل مقام الحجاز كار الذي سبق لنا درسه - 2 - « البينلا » Bangala هو نفس الحجازكار مع نحاشي الدرجة السابعة (سي) من سلمه - 3 - « القوناكالي » Gunakali هو نفس « الحجازكار » العربي مع نحاشي الدرجتين الثالثة والسابعة من سلمه (مي وسي) بما يجعله خماسيا - 4 - « الاسفاري » Asavari يشترك مع « القوناكالي » السابق في حالة الصعود بسلمه بينما يزل بما يقابل مقام « الحجازكار كردي » العربي الذي سبق لنا درسه - 5 - « الپافاناپوري » Yavanapuri يشترك مع سلم مقام « الحجازكار كردي » مع اختصاصه بنحاشي الدرجة الثالثة (مي) في حالة الصعود - 6 - « اللطيفة » Latifa ويشترك مع الحجازكار في سلمه مع تغيير درجته الخامسة (صول) : (فا مرفوعة) بحيث يشمل سلمه على (فا طبيعية) و (فا مرفوعة) في آن واحد - 7 - « الفيهاسا » Vibhasa يشترك مع « اللطيفة » السابقة في سلمها مع اختصاصه بنحاشي درجتي (فا طبيعية) و (سي) - ليصبح هكذا خماسيا - 8 - « الفيلاسخاني » Vilasakhani وهو يقابل مقام « الاثركردي » العربي الذي درسناه مع الخصائص بنحاشي درجة النوى (صول)

ب - « الرقا » التي تؤدي عند الضحي ومن أشهرها - 1 -
 « الشات » Shat وهو يقابل مقام الحجازكاركردي بالضبط مع
 تحريك الدرجة الثالثة من سلمه - 2 - « البهوبالا » Bhūpala ويشارك
 مع الحجازكاركردي مع تحاشي درجتَيْ سلمه الرابعة والسابعة
 (فا وسي) ليصبح هكذا خماسيا Pentatonique - 3 - « الهابابالا »
 Alhaiya Bilaval ويقابل مقام « الماهور » الذي درسناه
 في جميع خاصياته منها نزول سلمه بدرجة (سي) مخفوضة - 4 -
 « البيلافال » Bilaval هو نفس الماهور مع تحاشي الدرجتين
 الرابعة (فا) والسابعة (سي) في الصعود بسلمه .

ج - الرقا التي تقدم عند الظهور وبعده - 1 - « السرتقا » Saranga
 ويشارك أيضا مع الماهور في سلمه مع اختصاصه بجعل درجة (سي)
 مخفوضة في حالتي الصعود والنزول وتحاشي درجتَيْ (مي ولا) من سلمه
 ... 2 - « القبداسرتقا » Gabda Saranga ويشارك مع الماهور مثل سابقه
 مع تحاشي الدرجة الثامنة من سلمه (ري) في حالة الصعود ورفع درجة
 (فا) منه في حالتي الصعود والنزول - 3 - « البهيمالاشرى » Bhimapa lashri
 وهو يقابل النهاوند الكبير العربي الذي درسناه مع
 إزالة الدرجتين الثانية (ري) والسادسة (لا) من سلمه عند الصعود به فقط
 - 4 - « الملطاني » Multani وهو عبارة عن الاثركردي العربي مع
 إزالة الدرجتين الثاية (ري) والسادسة (لا) عند الصعود بسلمه لاغير
 - 5 - « الشري » Shri ويتصل أيضا بالاثركردي ويختص بإزالة
 الدرجتين (سي) و (لا) من سلمه عند الصعود ويجعل (المي) طبيعية عند
 النزول بالسلم .

د - « الرقا » التي تقدم عند المساء ومن أشهرها - 1 - « البلو »
 Pilu ويتركب سلمه من عقد ماهور على درجة الراس (دو) بإيه عقد

حجواز على الثوى (صول) صاعدا ونازلا ، يُقفل بعقد نهاوند على درجة
الراست وهو خاص بالهند ؟ - 2 - « المارافا » Marava وهو عبارة
عن سلم الماهور خفضت درجته الثانية (رى) ورفعت درجته الرابعة (فا)
في حالتى الصعود والنزول بالسلم وهو فى ذلك خاص بالهند ايضا - 3 -
« البورافي » Puravi وهو بـشـرك مع « الرقا » السابق مع انفراده
بجعل النغلة « ماهورا » أى بتحويل درجتي (انسا) و (رى) طبيعتين .

هـ - « الرقا » التى تقدم فى أول الليل : - 1 - « الشيهانسا »
Chhayanata ويرتبط مع الماهور العربى فى جميع الجزئيات
- 2 - « الایمانا » Imāna وهو عبارة عن سلم « الماهور » او « دو
الكبير » رفعت درجته الرابعة (فا) وهو يعزف بهذه الخاصية فى الموسيقى
الجزائرية التقليدية - 3 - « الكمودا » Kamoda وهو نفس المقام السابق
مع التراجع فى رفع الدرجة الرابعة (فا) عند النزول بالسلم - 4 - « الكدارا »
Kedara وهو نفس « الرقا » السابق مع ازالة الدرجتين الثانية والثالثة
(رى و مى) من سلمه فى حالة الصعود - 5 - « البهوپالى » Bhūpali
وسلمه خماسى يتركب من درجات (دو - رى - مى - صول - لا)
جميعها طبيعية بحيث لا يختلف عن الرصد الكناوى المغربى الإبارتكانزه
على درجة الراست (دو) عوض اليكاه (صول قرار) أو اللوكاه (رى) .

و - « الرقا » التى تؤدى عند الدخول فى السهرة هى : 1 - « الكافي »
Kafi وهو بقابل النهاوند الكبير العربى مع التوقف به فى الجواب
- 2 - « البقشرى » Bageshri وهو نفس الرقا السابق مع نحاشي الدرجة
الخامسة من سلمه (صول) فى حالة الصعود - 3 - « البهار » Bahar
وهو نفس الكافي مع جعل درجة (السى) حساسا للجواب قبل النزول بالسلم
لقرار وحينئذ ترجع هذه الدرجة الى حالتها الاصلية أى مخفضة -

4 - «الكنادا» Kanadā وهو عبارة عن النهاوند الذي سبق لنا درسه مع إزالة الدرجتين الثالثة (مي) والسادسة (لا) من سلمه في حالة الصعود وجعل حسامه (مي) قرار مخفوضة) - 5 - «الجياجنتي» Jayajavanti وهو عبارة عن «الماهور» مع جعل درجة (المي) مخفوضة عند الفاقة مثله في ذلك مثل مقام «مجنّب الذيل» المعروف في المغرب العربي والذي كان استعماله الموسيقار المرحوم «رياض السنباطي» في بعض الحانه مثل قطعة «بالعينيك» التي غنتها المرحومة اسمهان .

ذ - «الرقا» التي تقدم في آخر الليل : - 1 - «البهاقا» Bihaga وهو بمائل رقا «الكامودا» الذي سبق لنا درسه من حيث الصعود والتزول بسلمه وبفترق في طريقة الاداء - 2 - «الباراج» Paraj هو نفس المقام السابق مع جعل عقده الثاني حجازا على النوى (صول) - 3 - «الملاكوشا» Almalakosha وهو عبارة عن سلم النهاوند أزيلت منه الدرجتان الثانية (ري) والخامسة (صول) فكان هكذا خماسيا .

وتوجد أنواع أخرى من الرقا تختص بفصول السنة ففي الربع «الرقا الهندلا» Hindola وهو عبارة عن سلم «الماهور» رفعت درجته الرابعة (فا) وأزيلت منه درجته الثانية (ري) والخامسة (صول) في حالتها الصعود والتزول وكذلك «رقا الفزنطا» Vasanta ولا يفترق عن سابقه الا بإضافة عقد «حجاز كار» في الفاقة .

أما موسم الشتاء فيقدم فيه نوعان من «الرقا» كلاهما خماسي يعرف الأول بشدها ملا Shaddha mala وهو يتركب من درجات (دو - ري - فا - صول - لا) أما الثاني فيسمى «مقها ملار» Megha mallar ويتركب من (دو - ري - فا - صول - وسي مخفوضة) .

وهكذا نكون قد اتينا على أشهر المقامات الهندية المعروفة « بالرقا »
مع التعرف على مدى اتصالها بالمقامات العربية .

— المقامات الصينية : أما في الصين فاشهر مقاماتنا لا تزال متواصلة
الوجود في خصوص منطقة « سين ديان » المسلمة التي لا تزال كما أسلفنا
تستعمل الأحرف العربية في كتابتها ، ونورد فيما يلي بعض هذه المقامات
التي تسمى عندهم « موقامي » 1 — رالك — 2 — جه ييات (وهو البياتي
أو البيات العربي) — 3 — باشلشي — 4 — جاركاه (متداول في أغلب
البلاد العربية) — 5 — به نجكاه (هو البنجكاه المستعمل في السعودية وفي
بلاد فارس) — 6 — نوزال — 7 — ته جهم (لعلهم يقصدون بها مقام
العجم المتداول في عدد كبير من البلدان العربية وفي تركيا — 8 — ثوشاق
(المقصود هو العشاق العربي المعروف) — 9 — ناوا (النوى العربي) — 10 —
سه كاه (وهو السيكاه المعروف) — 11 — واخيرا ثراق (والمقصود هو مقام
العراق العربي) .

وترتكز بقية مقامات هذا البلد الشاسع مع التي لليابان ولبقية بلدان الشرق
الأقصى على أنواع عديدة من السلالم الخماسية *Gammes Pentatoniques*
من أشهرها ذلك الذي يعتمد مقام الكردي الذي يتركز
على الدوكاه (ري) مع إزالة درجته الثالثة (فا) والسابعة (دو) وهو على
غاية من الروعة والجمال ويستعمل بكثرة في اليابان .

نورد فيما يلي صفحة من كتاب الموسيقي الصينية من منطقة « سين ديان »
به مقامان عربيان مع الكتابة بالأحرف العربية والصينية في آن واحد .

XI 总歌本手冊

XI 总歌本手冊

قسم 部	نامىنىڭ نامى 歌曲名称	تاكىتى 拍子	تۈرلۈك 调式	داۋىنىڭ ئاساسىي رېتىمى 基本拍子	بەت نومۇرى 页码
خۇلق نامى 歌曲名称	مۇقامنىڭ باشلىنىشى 歌曲开始		$\text{♩} = 42$ 调式 42		511
	تەرە 大 鼓	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 36$ 调式 36		512
	تەرىنىڭ مەرقۇلى 大鼓间奏曲	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 36$ 调式 36		513
	سەلىقە 笛 独 奏	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 64$ 调式 78		515
	تەكلىپ 大 鼓 独 奏	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 132$ 调式 145		520
	تەكلىپنىڭ مەرقۇلى 大鼓独奏间奏曲	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 142$ 调式 152		522

XII ئىسرائىل مۇقامى

XII 总歌本手冊

قسم 部	نامىنىڭ نامى 歌曲名称	تاكىتى 拍子	تۈرلۈك 调式	داۋىنىڭ ئاساسىي رېتىمى 基本拍子	بەت نومۇرى 页码
خۇلق نامى 歌曲名称	مۇقامنىڭ باشلىنىشى 歌曲开始		$\text{♩} = 42$ 调式 42		511
	تەرە 大 鼓	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 64$ 调式 72		512
	تەرىنىڭ مەرقۇلى 大鼓间奏曲	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 72$ 调式 80		516
	سەلىقە 笛 独 奏	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 70$ 调式 81		518
	سەلىقەنىڭ مەرقۇلى 笛独奏间奏曲	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 84$ 调式 91 调式 84		522
مەشرەپى 麦西热甫	1 - مەشرەپى 第一麦西热甫	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 116$ 调式 129		524
	2 - مەشرەپى 第二麦西热甫	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 87$ 调式 87		526
	3 - مەشرەپى 第三麦西热甫	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 116$ 调式 129		528

المحافظون على المقامات الموسيقية

ان ابرز ظاهرة في الانسان تحفظ كيانه وتضمن استمرار تقدمه بحيث يبدأ كل جيل من حيث انتهى الجيل الذي سبقه هي وفاءه واعترافه بالجميل لمن كانوا الحلقة الاخيرة التي ربطته بسلسلة الحضارة - وبذلك ميز الله البشر عن سائر المخلوقات وهذه الميزة وان كانت عامة لدى سائر بني الانسان الا أنها تختلف بين الشعوب وبين الاجيال فتضعف كلما طغت المادة وسرت الانانية وحب النفس بين الناس .

وقد جاء الاساس بمبدأ سمو الاخلاق وحب المسلم لاخيه المسلم ما يحبه نفسه ، وأثبت الادب العربي ان الوفاء جملة في الانسان العربي وقال الشاعر سعيد حبوبي :

الوفاء يا عرب يا أهل الوفا لا تخونوا عهد من لم يخن

ولذا رأينا من الواجب تقديم ثلة من الفنانين العرب والمسلمين الذين كان لهم دور هام في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي الذي يعتبر أول دعامة له هي المقامات الموسيقية التي شرحناها في هذا الكتاب . ونعتذر عن عدم شمول هذا الفصل لجميع شيوخ الفن لان ذلك يستلزم كتباً عديدة ونرجو ان يقوم كل قطر عربي باصدار سلسلة من الكتب يختص كل منها بأحد الشيوخ البارزين على غرار ما قام به المعهد الرشيدى بنونس حيث بدأ بالشيخين خميس الترنان الذي تقيم الحكومة التونسية ملتقى موسيقيا كل ثلاث سنوات باسمه وأحمد الوافي الفنان الموهوب فأصدر لكل منهما كتابا خاصا .

١ - فمن الجزيرة العربية نذكر المرحوم حسن جواه من مكة المكرمة ومن مواليد العشرة الاخيرة من القرن التاسع عشر . تربي حسن

جاءه على الألحان القديمة مع حفظ واسع للشعار العربية وقدرة فائقة على الارتجال الغنائي وتنزيل للشعر المغنى حيث الظرف المناسب ، والمرحوم الشيخ ابراهيم السمان الحلبي الاصل المولود سنة 1884 الذي كان مقبلا بالمدينة المنورة واستقى من حياض فنهما مع تمكن من الموشحات والقذود الحلبية والادوار المصرية وحفظ للشعر الجيد من التراث العربي وبممتاز بصوت لم نعرف على مثل اتساع دائرته في جيلنا الحاضر ، ينزل للقرار الى ما يقابل « الباص » في الغناء العربي الأبرالي ، وبصعد للجواب حتى تخاله صوت ذات رقيقة ، توفي رحمه الله وهو مؤذن بالحرم النبوي الشريف سنة 1964 .

وقد تعرفنا على هذين الشيخين في الثلاثينات عند زيارتهما لتونس وبلدان المغرب واقامتهما بزاوية سيدي مدين بتونس التي كان لها وقف خاص بكل من يأتي من الحجاز .

ونذكر أيضا ضابط الايقاع الممتاز المرحوم عرفه صالح باعرفه المولود بحضرموت سنة 1865 وقد بث الايقاع العربي الاصيل في الاجيال التي أدركناها .

وامتاز من امارات الخليج عدة مغنين نذكر منهم عبد الله فضاله ومحمد الكورشي وصاحب الصوت الرخيم عوض دوخي الذين اختصوا باداء الصوت الخليجي المزوج بحركات هندية ، واستمرت هذه الطريقة مع الاساندة أحمد باقر وشادي الخليج وعثمان السيد وغيرهم في الكويت كما استمر احياء التراث في قطر مع غانم الرميحي المختص بالعروض ومبارك سعيد السلطة المختص بالأغاني التي كانت ترافق غواصي البحر لاقتناء اللؤلؤ كذلك سعيد بن سالم وسالم فرج المعاصرين وعبد الحميد حسين نعمه الذي ينمي التعليم الموسيقي على اسس سليمة وله الحان ممتازة

واشتهر من بين فنائي البحرين بالعناية بالتراث الموسيقي بحيري
بودريس ومحمد الفارسي وتمتاز دولة الامارات وعمان واليمن بصالتها
بالموسيقى الافريقية الزنجية وقد حضرت عدة حفلات تميزت بالسلم
الخماسي وآلات الايقاع الافريقية ، وقد تأثت هذه الصلة بواسطة
علاقات الجزيرة العربية بصفة عامة بالحشة والصومال والسودان
وزنجبار التي كانت تحت سلطنة امراء بني سعيد العمانيين .

2 - ومن العراق - نذكر « الملاحسن الياپوججي » المتوفى سنة
1846 الذي اجمع الفنانون القدامى على مقدورته التي جعلته من ابرز بشاة
اسس المقام العراقي ، كما نذكر « أحمد زيدان » المتوفى سنة 1912 الذي
تخرج عليه ثلة من ابرز الفنانين مثل رشيد القنذرجي والحاج جميل وبوسف
حوريش وغيرهم ، والملاحشمان الموصلي المتوفى سنة 1923 الذي كان
من ابرز مجودي القرآن الكريم مع حفظه لصحيح البخاري وتلحينه
لعدة امداح صوفية للطريقة القادرية واغاني شعبية (بسات) استقرت بالتراث
العراقي منذ اكثر من ستين عاما - كما نذكر صديقنا عميد الفنانين الاستاذ
محمد القبانجي المولود سنة 1904 الذي يعتبر قمة الجيل في دقة الغناء
واداء المقام العراقي الذي اثره بابتكاره لارتجال مقام اللامي .

3 - ونذكر من سوريا ولبنان الشيخ احمد ابو خليل القبانجي
المتوفى سنة 1903 الذي ترجع اليه النهضة الغنائية والمسرحية في الشام
ثم في مصر بتلحينه لعدة موشحات نذكر منها موشح الحجاز (ما
احتيالي يا رفاقي) الذي لا يزال متداولاً حتى الآن وقدود محلية ، كما
يعتبر اول بشاة المسرح الغنائي العربي - ونذكر ايضا استاذنا المرحوم
الشيخ علي الدرويش المتوفى سنة 1952 الذي يرجع اليه الفضل في بث
الدراسة الموسيقية بطريقة علمية في كل من الشام ومصر وتونس والعراق

كما نذكر الاساتذة عمر البطش صاحب الموشحات الممتازة وتوفيق الصباغ صاحب كتاب مجموعة القطع الموسيقية الشرقية وغيره من الكتب وفخري البارودي الذي يرجع اليه الفضل في ترسيخ الفن العربي الاصيل وسليم الحلو الذي له باع في الغناء والتأحين وله عدة مؤلفات منها (الموسيقى النظرية) و (الموشحات الاندلسية) واستاذ العود جورج فرح والمحن حلیم الرومي والاساتذة توفيق الباشا وعبد الغني شعبان وزكي نصيف .

4 - ومن الاردن وفلسطين الاستاذ واصف جوهريه الذي عمل على جمع الاغاني الشعبية من الارباف مع استاذة حسين سليم الحسيني ، وروحي الخشاش الذي كان يشرف على فرقة اذاعة القدس قبل ثكبة 1948 ثم انتقل للعراق ودرس بمعهد الفنون الجميلة والدراسات الشعبية واشرف على تأسيس فرقة الانتشاد ، كما نذكر من المطربين والعازفين خيزران في الغناء والعزف على القانون ، والمغني الناقد عباس الجاعوني وعبد الكريم قزموز الذي استقر ببيروت بعد سنة 1948 وعمل في فرقها الممتازة .

5 - ونذكر من مصر استاذ الجميع المرحوم عبده الحمولي المتوفى سنة 1901 وزوجته المطربة « المظلة » المتوفية سنة 1897 وقد اشتهرا بالرسوخ في الفن مع الرقة والاخلاق السامية وخلف الحمولي اثنا عشر غزيرا وممتازا نذكر منه ادوار « الله يصون دولة حسنك » و « متع حياتك بالاحباب » و « جدي ياتس حطك » ، كما نذكر المرحوم محمد عثمان المتوفى سنة 1900 نازكا مجموعة رائعة من الموشحات مثل موشح الراست « ملا الكاسات وسقاني » وموشح الحجاز كار « اسقني الراح » وادوار

« ياما انت وحشني » و « كادني الهوى » و « حفظ الحياة » المتداولة إلى الآن .

كما نذكر مجموعة من الملحنين والاساتذة والمؤدين والمؤلفين مثل « ابراهيم القباني » و « كامل الخعلي » الذي ترك لنا نحو المائة موشح مع مجموعة من الاغاني المسرحية و كتاب « الموسيقى الشرقي » الزاخر بالمعلومات ، والمشايع « يوسف المنبلاوي » و « سالم الكبير » والسفطي وسلامه حجازي زعيم الغناء المسرحي ، وعبد الحلي حلمي وسيد درويش مع زكريا احمد ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ومحمود الحفني الذي اعد المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 و احمد شفيق ابو عوف الذي دون مجموعة من التراث الغنائي ونشرها . الذين اثروا الموسيقى العربية بانتاجهم وادائهم ومؤلفاتهم .

6 - - ونذكر من الجماهيرية الليبية المرحومين المشايخ حسن الكهامي شيخ عمل الطريقة العيساوية بزاوية سيدي الشعاب ومحمد بوربائه ومحمد قنص وعلى مكتومة الذين لهم ضلع في احباء المؤلف الليبي والشيخ المختار شاكر المرباط الذي كان متمكنا من الادوار المصرية وقد وصل شغفه بها الى ادخالها ضمن عمل الطرق الصوفية بسدنة طرابلس ، وكذلك الاساتذة البشير فهمي وعلي الشعالبة وابا مدين ومحمد حقيق الذين اهتموا بالغناء الشعبي المنسوب الى مرزك بمنطقة فزان .

7 - اما تونس فنذكر منها محمد الرشيد بنى ثالث ملوك العائلة الحسينية المتوفي سنة 1759 الذي فخل عن عرش الملك ليقرب على عرش الادب والفن ويحدث بقصره مدرسة للموسيقى أصبحت سنة متبعة لدى من اتى بعده من الملوك - كما نذكر الشيخ محمد بن الحسين (الضرير)

الذي جمع بين الطرب والمدائح الصوفية في خصوص الطريقتين السلامية والعروسة مع مقدرة فائقة على الارتجال وقد تبعه في ذلك المنشد الصادق بن عرفه الذي ابقى اسطوانات تشهد بمقدرته .

واشتهر بالغنا المسرحي الشيخ سلامة الدفاني مع اختصاصه بالانشاد في الطريقة الشاذلية مثله مثل الشيخ محمد غليونجي ، كما اشتهر بغناء الموشحات والادوار مع مقدرة فائقة على التمثيل المسرحي والبروز في المسرح الغنائي الاستاذ محمد المقريني ، وبرز في الموسيقى النحاسية امجموعة من الاساتذة نذكر منهم احمد البجاوي وابن احمد ، ودوقاز ، والهادي الشنوقي ، والشاذلي مفتاح .

اما الانتاج الموسيقي فقد برز فيه الشيخ احمد الوافي المتوفى سنة 1921 بعدة موشحات وازجال قلاه الشيخ خميس الترمان المتوفى سنة 1964 الذي جمع في انتاجه بين الشرف والتوبة والموشح والقصيد والاعاني الشعبية والمدرسة ، كما اشتهر الاساتذة علي الرياحي ومحمد التريكي وصالح المهدي وقدرور الصرافي ومحمد الجاموسي والشاذلي النور وعلي شلغم والهادي الجويني .

8 - نذكر من الجزائر المطرب محمد سفتجة المتوفى سنة 1908 الذي كان ابرز عازف على العود المعروف « بالكوينرا » واشهر حافظ للتراث ، وقد تعلم عليه اليهودي يافيل ولد مخلوف الذي أعد سفينة الغناء التقليدي الجزائري وطبعها في فائز هذا القرن ظلت المرجع الوحيد رغم ما فيها من اخطاء ، وظهرت في اوائل القرن مطربة شهيرة تدعى بمينة بنت الحاج المهدي سجلت بين سنتي 1905 و 1928 خمسمائة اسطوانة للتراث الموسيقي ، واشتهر في الالة الاخيرة عميد مغني التراث الاستاذ محي الدين باش قارزي والاساتذة العربي بن صاري وعبد الكريم دالي

ودحمان بن عاشور والحاج حسونة الخوجه وتلميذه الحاج الظاهر الفرقاني .

9 - وفي المغرب ظهر الحاج علال البطلة زمن السعديين (1554-1658) واليه يرجع انتاج نوبة « الاستهلال » المقابل لمقام الراست ونذكر بعده من عناصر القرن السابع عشر الشيخ عبد الرحمن الفاسي الذي ينسب اليه تلحين عدة قطع من نوبة راست الذيل ، والشيخ عبد الكريم بن زاكور الذي تنسب اليه قطع من بسيط ومل الماية ، وفي سنة 1788 اصدر الحسن الحايك كتبه الذي جمع فيه كلمات التراث الموسيقي المغربي واصول طبوعها (مقاماتها) آخر من حققه وعلق عليه صديقنا الاستاذ الحاج ادريس بن جلون رئيس جمعية المحافظة على الموسيقى الاندلسية الذي يرجع اليه فضل الحفاظ على التراث الموسيقي واستمرار تداوله ، ونذكر ايضا الشيخ عبد السلام البريجي الذي سميت فرقة الموسيقى التقليدية بمدينة فاس باسمه ويقودها تلميذه الاستاذ عبد الكريم الرايس ونذكر ايضا الشيخ عمر الجمدي الذي كان من ابرز عناصر الفرقة المغربية التي شاركت في المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 بالقاهرة ، ومحمد النعماني رئيس فرقة تطوان وأحمد الوكيل رئيس الفرقة التقليدية للاذاعة .

ونذكر من مورثانيا شابا اعتنى بالتراث الموسيقي واحسن ادائه هو السيد « سيعلي » الذي ابرز لنا فئتين ممتازتين في مباراة مهرجان ام كلثوم الخاص بالغناء العربي هما (ابني بنت شويخ ودبمي بنت آب) ، كما نذكر من السودان الاستاذين عبد الكريم الكابلي واسماعيل عبد المعين الذي له رأى خاص في اهمية السلم الخماسي .

10 - هذا وقد ادمجت عدة قطع تركيبة من بشارف وسماعيات في وصلات الموسيقى العربية واستمر تداولها الى الآن حتى ان البعض من

الفنانين بظنون انها من التراث العربي واغلب هذه القطع تنسب للملحنين الاساتذة عثمان بك المتوفى سنة 1885 الذي اشتهرت قطعه بمصر بفرقة الثالوث محمد القصبي وعبد الحميد القضائي وسامي شوا امير الكمان ، وعاصم بك المتوفى سنة 1929 الذي سجل له محمد عبد الوهاب بشرقا في مقام الراست ، وعزيز دده افندي المتوفى سنة 1905 وطايتوس المتوفى سنة 1913 وجميل بك طنبري رئيس الفرقة الموسيقية السلطانية المتوفى سنة 1925 ولا يزال انتاجه يعزف في الحفلات ويدرس بالمعاهد الموسيقية العربية انحص منه سماعي شد عريان (1) الذي سجله محمد عبد الوهاب ايضا وسماعي محير بياني ويعرف بظاهير نوبة للولي الصالح الفارسي بابا طاهر .

وقد كان اتصال البلاد العربية بالغناء التركي أثناء القرن السابع عشر من خلال التهليل الآتية « لا اله الا الله ، الله اكبر ، الله اكبر ، الله اكبر » وسبحان الله والحمد لله ولا حول ولا قوة الا بالله » التي لحنها الفنان التركي الشيخ مصطفى العتري (1640-1711) في مقام السيكاه .

وقد دخلت في تقاليد اغلب البلدان الاسلامية تستعمل في مرافقة الائمة عند ذهابهم لصلاة العيد كما كان يستعملها المتشدون (الخوارج) في بعض البلدان قديما أثناء الجنائز .

وقد استمعت الى هذا اللحن في ذكرى العتري التي اقامتها بلدية اسطنبول يوم 14 مارس 1972 بالمعهد الموسيقي وغنى فيها شيخ الفنانين المرحوم « منير نور الدين سلجوق » .

ولحن الشيخ العتري الآذان في مقام الماية الشرقية وقد جاءه بذلك اللحن الفارسي المتعارف للآذان في مقام الاصبهان ولا تزال المساجد الشيعية بتونس تستعمل الآذان بلحن العتري الى الآن .

(1) من الغلط المشهور « شط عريان » .

الآلات المستعملة في الموسيقى العربية التقليدية

لقد قسم علماء العرب والاسلام الآلات الموسيقية الى ثلاثة اصناف : 1 - آلات وترية - 2 آلات النفخ - 3 وآلات النقر .

وامتلات الكتب القديمة باسماء هذه الآلات العديدة التي لم نعرف في الغالب على انواعها وأشكالها مثل « العقاء » و « الشاهود » و « الجفانة » التي حُرِفَت بنونس واصبحت « جرانة » ، ووضعت لآلة الكامنجة (VIOLIN) ، و « الجناح » وقد كان مستعملا في « الجزائر » الى العشرينيات من هذا القرن و « الكنارة » وغيرها .

ومما لا شك فيه ان اهم آلة اعتمدت عليها الموسيقى العربية عبر التاريخ هي آلة العود التي ارتبطت بها عدة اساطير ليسان رسوخها في القدم . قال المسعودي ان عبد الله بن خرداذبه دخل على المعتد ذات يوم وفي المجلس عدة من ندمائه من ذوي العقول والمعرفة والحلي فقال له اخبرني عن أول من اتخذ العود . قال بن خرداذبه : قد قبل في ذلك يا امير المؤمنين اقباول كثيرة ، أول من اتخذ العود الملك ابن متوشلح بن محويل بن عباد بن خنوخ بن قاين بن آدم - وذلك انه كان له ابن احبه حبا شديدا ، فمات فعلقه بشجرة فتقطعت اوصاله حتى بقي منها فخذه والساق والقدم والاصابع ، فاخذه خشبا فرققه والصقه فجعل صدر العود كالفخذ ، وعنته كالساق ، ورأسه كالقدم ، والملاوي كالاصابع ، والاقطار كالعروق ، ثم ضرب به ولوح عليه فطلق العود - هـ .

وجاء في شرح منظومة الآداب (للمرداوي) لمحمد السفاريني (المتاهرة سنة 1324 ص 147) أول من وضع العود للغناء لأمك بن قانيان ، بنى به على والده ، ويقال ان صانع العود بعلليموس الحكيم صاحب الموسيقى كما في « بهجة التواريخ » وهذا أظهر والله أعلم - هـ .

ويرجع الباحث الاثري العراقي صديقنا الأستاذ هـ صبحي النور
رشيد هـ تاريخ هذه الآلة للعصر الاكدي (2350 - 2150 قبل الميلاد)
ويتحدث عن العثور على منحوتات يرجع تاريخها الى القرن الخامس
عشر قبل الميلاد في مدن « كركميشي » و « منجولي » وغيرهما وكذلك
على لوح طيني من مدينة « نوزي » وختم اسطواني يعود ملك الكاشيين
(القرن الرابع عشر قبل الميلاد) .

ويوجد بمختلف الحضارات القديمة نحوت ولوحات وغير ذلك
من الآثار التي تصور لنا آلات يمكننا ان نجزم بأنها اصل للعود ولكن
لبست هي العود نفسه لمخالفاتها لشكله الذي حكته لنا الكتب العربية
القديمة او وجدناه مرسوما بها مثل « الموسيقى الكبير » للفارابي ،
و « رسالة في اللحون والنغم » للكندي التي اشتملت على تركيب العود
ومعرفة الاوتار والنغم ، ورياضة اليدين لذلك ، وغيرهما ، وكذلك
لاشكائه المعاصرة التي ورثناها جيلا عن جيل .

وبذلك يمكننا القول بان هذه الآثار التي وجد منها الكثير في
الحفريات المصرية والقرطاجنية والاغريقية والرومانية يمكن ان تكون
اصلا لجميع الآلات المشابهة للعود مثل « الطار » و « السطار » الفارسيين
والطنبور الخرساني المتداول في جمهوريات اسيا الوسطى الاسلامية
حتى الآن ، و « الطنبور » و « البزق » ، التركيين و « الباليكا الروسية » ،
و « القيثارة » الاندلسية وغيرها من الآلات الوترية التي تعزف بالنير
او الضرب على اوتارها بواسطة مضارب او بتحريك الاصابع .

وقد اكّد كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ان « سائب خاثر »
المتوفي في عهد « البزيد بن معاوية » (680-683م) هو أول من استعمل آلة

العود في مصاحبته للغناء بالمدينة المنورة بعد ما كان يصطحب بالقضيب
ومنه استمرت هذه الآلة يتناولها العازف والمحن والاستاذ الى عصرنا الحاضر
وقال اخوان الصفا : ان اهل هذه الصناعة (اي الموسيقى) قالوا :
ينبغي ان تتخذ للآلة التي تسمى « العود » خشبا طوله وعرضه وعمقه على
النسبة الشريفة ، وهي ان يكون طوله مثل عرضه ومثل نصفه ، ويكون عمقه
مثل نصف عرضه ، وطول عنقه مثل ربع طوله ، وتكون اللوحة رقاقا متخذة
من خشب خفيف ويكون الوجه رقيقا من خشب صلب خفيف يطن اذا
نقر ، ثم يتخذ اربعة اوتار بعضها اغلظ من بعض على النسبة الافضل
وهو ان يكون غلظ « الهم » مثل غلظ « المثلث » ومثل ثلثه ، وغلظ
« المثلث » مثل غلظ « المثني » ومثل ثلثه ، وغلظ المثني « مثل غلظ « الزير »
ومثل ثلثه .

وقد طور هذه الآلة الموسيقار علي بن نافع المقلب بزيباب
الذي عاش بين القرنين الثاني والثالث الهجري التاسع ميلادي وذلك
بان جعلها من وزن عود استاذه اسحاق الموصلي في الثالث ، وجعل اوتارها
بعضها من مصران شبل الاسد والبعض الآخر من حرير لم يزل يماء
سخن ، وجعل مضارب العود من قوادم النسر عوضا عن الخشب ، وزاد
له وترا خامسا تماشيا له مع توسع بعض الاصوات ، كما طور منصور
زئزل المتوفى سنة 791 م طريقة عزف هذه الآلة بزيادة وسطى ثالثة تنسب
اليه وضعها بين « الوسطى القديمة » و « وسطى الفرس » .

هذا وقد اكتشفت كتب الادب العربي بالاشعار التي تتحدث عن
وصف العود وكيفية عزفه ، ومصاحبته للغناء ، وارتباط اوتاره بطابع
الانسان الاربعة من ذلك :

دارت ملأويه فيه واختلفت مثل اختلاف الكفين شبكتا

ومن ذلك أيضا :

لا أحب الاوتار نعلو كما لا اشتهي الضرب لازما للعود

وللعود العربي ثلاثة أنواع : - 1 - المتعارف في الشرق الأدنى والوسط وهو الأكثر شيوعا - 2 - العود العربي الشائع بين كل من مقاطعة قسنطينة بالجزائر وتونس ويشبهه « الكيزة » المعروفة برومانيا والوطه الشائع في تركيا واليونان ويتميز عزف هذه الآلة بلزوم محاسكة الإيقاع مع اداء الجمل اللحنية في آن واحد - 3 - الكوبترا الجزائرية المقاربة للعود الرياسي الذي كان معروفا في المغرب الى الثلاثينات من هذا القرن ، ويقول صديقنا الباحث الأستاذ يوسف شوقي انه كان معروفا بصغر وقد أدركه ولكننا لم نعث على اى تسجيل له على الاسطوانات المصرية التي بدأ يرونها من مطلع هذا القرن .

وانتقل العود الى بلدان اسيا عن طريق التجار العرب والفنوحات الاسلامية ، ويقول صديقنا الفياتنامي الباحث « تران فان كي » الأستاذ بجامعة هانوي في هذا الشأن ان اهل الشرق الأقصى يقولون ان آلة العود وصلتهم بواسطة جماعة من اهل الصحراء ، ويجزم بأن يكونوا من العرب .

وعلى كسل فالعود موجود في الصين ويسمى « بيبا » Pipa وفي اليابان ويسمى « بيوا » Byōwa وفي الفلبين ويسمى « تيبا » Teba .

كما انتقل العود ايضا الى البلاد الأوروبية عن طريق الأندلس وعن طريق صقلية ثم عن طريق الأتراك العثمانيين في أواخر القرن الخامس عشر وشاع استعماله في أغلب البلاد الأوروبية في القرنين المواليين .

وادخل عليه تطوير متنوع ، من ذلك انه زيدت له عدة اوتار حتى اصبح مجموعها احد عشر وترا - واضيف له ذراع ثان - واصبح بنعت يعود توربي THEORBE لكنه تحول عن مردوده للدرجات الصونية العربية والشرقية بصفة عامة كما انه تقلص امام بروز القيثارة ذات الاوتار الحديدية وخاصة امام البيانو وقوته - وقد الف للعود عدد هام من الموسيقاريين الاوروبيين نذكر منهم جروتشي PETRUCCI في البندقية سنة 1546 هذه المدينة التي ظهر فيها اربعون كتابا للعود ، وتحرك بعد ذلك الفنانون الالمان ثم الفرنسيون وقد نشر اينيان ATTAINGNANT كتابين عن العود في النصف الثاني من القرن السادس عشر ووصلت موسيقى العود اوجها مع القرن السابع عشر وامتازت حيثل المدرسة الفرنسية مع فرانسيسك FRANCISQUE - (1600) وبيزار - BESARD - (1603) وبلاروفالي وغولشي N. VALLET GAULTIER R. BALLARD وفي بريطانيا ألف للعود ما بين سنتي 1540 و 1620 حوالي الفتي قطعة على يد مجموعة من الفنانين يتقدمهم جون دولاند JOHN DAWLAND وفي القرن الثامن عشر استمرت العناية بآلة العود بالمانيا والف له كل من « فايس » WEISS و « باخ » BACH و « هايدن » HAYDN .

ويحاول الغرب الآن العودة الى العود ضمن العناية بالآلات القديمة وقد زارتنا في السنين الاخيرة عدة فرق باجكية وفرنسية وانكليزية تستعمل العود عمادا لها وتفتخر برجوعها اليه .

بينما نلاحظ في الفرق العربية تقلصا لهذه الآلة لتحتل مكانها آلة « القيولونتشلو » بجذب الاوتار بينما هي تعتبر من عائلة القيولين (الكمانجة) وقد اصطلحنا عليها بالكمانجة الكبيرة ولا يمكن ان تؤدي ماؤديه العود ولو كانت بعزف بارع من مثل الذي للمرحوم حسن الحقاوي والذي لمحمد نجبة .

الكنارة

نذكر من الآلات الوترية العربية « الكنارة » التي ترجع في اصلها الى التسمية البابلية السامية (كناروم) وكذلك الى العبرية والارامية « كنور » هي تعرف في بعض الاقطار العربية الآن باسم (السسمية) او (الطنبورة) وفي اوروبا باسم « لير » (LYRE)

والظاهر انها لم تدخل للموسيقى التقليدية العربية لكونها محدودة الابعاد الصوتية بحيث لا يمكن استعمالها في اداء اغلب المقامات ولذا فراها مستمرة الوجود في بعض الاقطار مثل الجزيرة العربية بما فيها امارات الخليج ، واليمن ، والسودان ، والحبشة ، والسنگال ، وتستخدمها الجالية الزنجية في البصرة وامارات الخليج في خصوص الموسيقى الشعبية لا غير .

القانون

الآلة الوترية الثالثة هي القانون المصنوع في الغالب من خشب الجوز في شكل شبه منحرف قائم الزوايا ، اشتهر بالخصوص في مصر وفي تركيا حيث يكون حجمه في ثلثي حجم القانون المصري ، وهو بذلك تراوح دائرته الصوتية بين ثلاثة وأربعة دواوين باعتبار ثلاثة أوتار لكل درجة صوتية ابتداء من قرار الجهاز كناه (قا قرار) ويعزف بواسطة وبشئين توضعان في سبائتي اليدين لاداء القرار والجواب في آن واحد .

وقد كان تنويع المقامات في هذه الآلة يتم بواسطة التظفير باليد اليسرى ويقول كمال الخلمي في كتابه « الموسيقى الشرقي » ان محمد افندي العقاد هو اشتهر من ايجاد هذه الآلة ونظرا لطول مدة وجوده مع المطرب عبده الحمولي وسرعة المرحوم في نقل المقامات تعود على تصليح القانون (شده - تعديله - دوزانه ؟) في مدة لا يباريه فيها خلافة كما يشهد بذلك معاصروه ممن يشتغلون بهذه الآلة . قال فتح الدين بن الشهيد في القانون

غنى على القانون حتى غدا من طرب يهتز عطف المجلس
فجئت الارواح من شدة الى اتيس يا له من اتيس
داوى قلوبنا من غليل الاسى وكان فيه من هواه ريسيس
فصاحت الجلاس عجبسا به يا صاحب القانون انت الرئيس

وفي ذكر « الرئيس » ربما يشير الى الحكيم ابن سينا صاحب كتاب « القانون » في الطب ويقول بعضهم انه مخترع القانون أو محسنه .

وقد تطورت هذه الآلة في العشرينات بمصر بان اضيفت لها قطع صغيرة توضع تحت يسار الاوتار تسمى « العرب » بضم العين ترفع وتترل لتنويع المقامات .

وقد عرف عازفوا القانون بانفرادهم بحاسبة ارتجالات المغنين ولذلك نعتوا انفسهم (بحمار النحت) . وقد تم تطوير القانون على ابدى ثلثة من العازفين المصريين المشهورين علي الرشيدى . وعبد الحميد القضاوى ، وابراهيم العريسان الذي نقل هذه الآلة للمغرب العربي واخذها عنه « مريدخ سلامة » ، والموسيقار خميس ترنان ثم محمد القادري الذي كانت له الشجاعة الكافية لترك آله الاصلية « البيانو » والتمحض للقانون ثم ابراهيم صالح الذي عزف هذه الآلة بثلاثة اصابع من اليد اليمنى . كما امتاز بها الاستاذ عبد الشراح منسى وله فيها براعة فائقة يز بها كل عازف هذه الآلة بجميع الاقطار العربية .

السنطور

من الآلات الموسيقية القريبة من القانون السنطور الشائع حاليا في العراق وفي بلاد فارس وجهات من تركيا ، وهو ذو شكل شبه منحرف في احجام مختلفة اصغر من القانون اوتاراه معدنية ودائرتة الصوتية حوالي ثلاثة دواوين أو اكثر بقليل لكل درجة منها أربعة اوتار أو ثلاثة أو حتى وقران ، ويعزف بواسطة مضربين وهما قضيبان خشبيان مرققان بضرب بهما على الاوتار بكلتا اليدين .

وقد انتقل السنطور الى اوروبا بواسطة الفتوحات الاسلامية التي قامت بها الدولة العثمانية واستقر بالخصوص في المجر وفي رومانيا وتشيكوسلفاكيا ويستعمل في الموسيقى الشعبية التي لها صلة بالقن الغجرى (TZIGANE)

الرباب

لقد وردت كلمة « رباب » أصلاً للفتيات في الأشعار العربية القديمة ثم ذكرها الخليل بن أحمد المتوفى سنة 175 هـ 981 م حيث يقول إن العرب كانوا يغنون أشعارهم على صوت الرباب وذكرها كل من الجاحظ في « مجموعة الرسائل » وابن سناء « في الشفاء » وابن زبلة في مصنفه « الكافي » والغازي في الموسيقى الكبير - ويقول « النابلسي » في هامش رسالته (الذلالات في سماع الآلات) : الربابة آلة موسيقية عربية قديمة نشأت في الجزائر وتونس ومراكش مثل قدمها في العراق والاقطار القريبة منه . هـ وفعلاً فالرباب لم يستعمل في الموسيقى التقليدية العربية إلا في هذه الاقطار من البلاد العربية مع عثورنا على صور ورسوم أسبانية تثبت وجود الرباب العربي بالأندلس .

وهو عبارة عن قطعة خشب من الخيزر وقع حفرها ووضع على نصفها الأعلى قطعة نحاسية أو خشبية ذات ثقب عديدة وعلى نصفها الأسفل قطعة من جلد رقيقة وهو ذو وترين بعدلان بنسبة خماسية كاملة (صول - ري) ويعزفان بجر القوس بأيهما : وتغير منازل الرباب بجذب الوتر بأصابع اليد اليسرى إلى اليسار .

أما في العراق فتسمى هذه الآلة « الجوزة » بسبب استعمال نصف قشرة « جوزة هند » صندوقاً صوتياً لها مغطى بقطعة من جلد رقيق . وهي ذات أربعة أوتار تغير منازلها بجر أوتارها بأصابع اليد اليسرى .

أما في بقية البلدان العربية فتوجد أشكال أخرى من الرباب تستعمل في الأغاني البدوية وفي مرافقة الشعراء ولذا سمي بمصر « رباب الشاعر » .

وفي بلاد الفرس فقد غيروا الجوزة العراقية بأن جعلوا صندوقها
الصوتي من خشب واسموها « كمانشاه » أما في تركيا فهذه الآلة
لها شكل خاص وتسمى أيضا كمانشاه أو « أرنبه » وتتغير درجات
سلمها بدفع الوتر بإصافر اليد اليسرى .

وقد انتقل الرباب إلى أوروبا في القرون الوسطى وتولدت عنه
آلة تسمى « ريك » REBEC ومنها جاءت الكمانجة VIOLIN VIOLON
المعروفة حاليا .

وقد استعمل الرباب في التورية لدى أحد الشعراء حيث يقول :
لا نبعثوا بسوى المهذب جعفر فالشيخ في كل الأمور مهذب
طورا يعني بآلرباب ونساره تأتي على يده الرباب وزينسب
ومن أشهر عازفي الرباب المعاصرين في المغرب الأستاذ الحاج
عبد الكريم الرايس وفي الجزائر المرحومين الأستاذ الحاج العربي بن صاري
والأستاذ عبد الكريم دالي . والأستاذ علي المابط رئيس الجمعية الموصلية ،
وبتونس المرحومين الشيخ أحمد بطيخ والشيخ محمد غانم ، والدكتور
بلحسن فوزة ، أما في العراق فأبرز من عزف الجوزة يامون متازع هو
الأستاذ شعوبي إبراهيم الذي يعتبر مرجعا للمقام العراقي .

وقد دخلت آلة الكمانجة الغربية (Violin) البلاد العربية منذ
حوالي قرن ونصف وعزفت على طريقة الرباب بوضعها على إحدى
الركبتين أو بينهما وذلك بواسطة بعض عازفي الرباب ثم تفرد بها
« إلى هذا النحو » إبراهيم سهلون « في مصر و « عبد العزيز جميل »
و « خيلو الصغير » في تونس - وهي لا تزال تعزف بطريقة الرباب
في الفرق التقليدية الجزائرية والمغربية إلى الآن .

الناي

لقد تعرضت الكتب القديمة الى آلات النفخ فبيئت احداث الصوت
بها مثلما قال « ابو نصر الفارابي » يحدث فيها النغم بتسرب الهواء
في تجويفاتها!! شيئا فشيئا ، مثل المزمار وما جاتسها .

وكلمة ناي فارسية الاصل تقابلها باللغة العربية « القصبة »
أو « الشبابة » وهو من قصب يشترط فيه ان يشتمل على تسعة اجزاء متساوية
(بقدر الامكان) تفصل بينها ثمانى عقد - ويشتمل على ثقب خلفية يسدها
ابهام اليد اليسرى وست ثقب امامية ، وستين كفية صنعه في الشكل
الذي تقدمه آخر هذا الفصل .

ويعزف الناي بوضع فتحته العليا على الجزء الايمن من شفة العازف
الذي لا بد له من بذل الجهد للحصول على النغم الصحيح .

ويوجد ناي آخر لدى الفرس وان كان هو الآخر من قصب الا
ان له قواعد اخرى لصنعه ، ويعزف بادخال جانب من جزئه الاعلى في
الثقب الايمن من فم العازف الذي يطلب منه رفع مقدم لسانه الى شدة
الاعلى عند النفخ .

ويعتبر الناي من اقدم الآلات الموسيقية ، ويقال ان سيدنا داود
عليه السلام كانت له نايات بعضها في مكان خاص من فافذة بيته تحدث
انقاما مطربة عذبة عند تغير مجرى الهواء في الساعات الاخيرة من الليل ،
ومن ذلك استمرت قداسة هذه الآلة وقد اعتمد عليها عدد من الطرق
الصوفية في الهند وبلاد فارس ثم لدى الطريقة المولوية التركية نسبة
الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672هـ 1373م دفن مذبنة قونيا

بجنوب تركيا . وقد اطلعت بضريحه على متحف لهذه الآلة . حيث يحبس كل عازف ممتاز في الطريقة آلاته على هذا المتحف .

وللناي سبعة احجام لكل منها طبقة صوتية خاصة واسم خاص وهي في تركيا : ابتداء من الاكبر 1 داود - 2 شاه - 3 - منصور - 4 - كيزناي - 5 - مستحسن - 6 - سويده - 7 - يولاهنك - وله اسماء اخرى في بعض البلدان العربية مثل « النقيب والزلامي » والاسماء التركيه هي الاكثر شيوعا . ويوضع للناي في تركيا بالخصوص قطعة من العاج أو من قرن أحد الحيوانات في شحذ العليا ثعين على النفخ ، تجاوزناها في البلدان العربية .

وقد تولد عن الناي آلة اخرى تدعى لدى الفرس « سرناي » ولدى الاتراك « زورنا » . وتعرف في المشرق العربي « بالزمار » وفي ليبيا والجزائر والمغرب واسبانيا « بالغبطة » وفي تونس « بالزكرة » وهي في شكل اسطوانة من خشب اسفلها مخروط مجوف وفي رأسها قطعة صغيرة من قصب ينفخ فيها لاحداث صوت حاد . وقد تمحضت هذه الآلة للموسيقى الشعبية وللموسيقى العسكرية ودخلت بها الجيوش العثمانية الى أواسط أوروبا حيث يتواصل عزفها في بلاد البلقان . وتولدت عنها الآلة الاركسترالية (الهويوا) . والآثار والكتب القديمة والاسلامية زاخرة بقوش ورسوم هاتين الآلتين نورد منها رسما لعازف ناي جاء في مخطوطة لكتاب كشف الظنون من القرن الرابع عشر ميلادي من مصر مخطوطة بمكتبة قصر طوب كاهو سراي باسطنبول ، وقد برز الناي في مصر في أوائل القرن الحالي بواسطة عازف ممتاز الاستاذ « امين يزري » الذي له عدة تلاميذ على اسطوانات وعازف آخر واكب اشهر المعلمين وهو الاستاذ علي صالح وامتاز به في سوريا استاذنا الشيخ

علي الدرويش الذي تعلمه في نطاق الطريقة المولوية على الاستاذ التركي عزيز دده افندي (1839-1905) صاحب المؤلفات الشائعة في البلاد العربية منها «سماعي العشاق» ، وقام الشيخ علي الدرويش ببيت هذه الآلة في العراق وفي تونس ومنها عمت بقية اقطار المغرب العربي .

طريقة صنع الناي

نبدأ أولا بفتح عقد قصبة الناي وتوسيعها توسيعا كاملا ماعدا العقد العلوي فانه يتم فتحها بنسبة النصف : ثم نفتح الثقبة الخلفية في منتصف القصبة بالضبط . وبعد ذلك تقسم الجزء الاسفل منها على اربعة فنضع في نهاية الربع الاول ثقبه وفي بداية الربع الاخير ثقبه ثانية ثم نقسم ما بين الثقبين على ثلاثة اجزاء ونضع في منتهى كل جزء ثقبه ، وأخيرا نقسم ما بين الثقبين الفوقيين والثقبين السفليين لنضع بين كل منهما ثقبه مستعينين في ذلك بقطعة حديد مناسبة يقع تسخينها لتسهيل انجاز الثقب واحكام ضبط مواقعها ، ويحسن طلي الناي من الداخل بزييت اللوز — وهكذا ننجز صنع الناي حسب المثال الآتي . وقد يستلزم العزف الصحيح التقبض من اسفل القصبة او من اعلاها وهذا مأناه ما قد يوجد من اختلاف جزئي في طول اجزائها التسعة .

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

آلات الأيقاع

ان الايقاع في الموسيقى العربية يعتمد على آلات ذوات شكل اطارى او اسطوانى ، او على اوانى من لوح او خزف او معدن يشد عليها جلد حيوان ينقر عليه باليد والاصابع او بواسطة مضربين خشبيين .

وقد كان ابرز ناقرى الايقاع هم اصحاب الدفوف وكان الكثيرون منهم يتأبطون دفوفهم .

يذكر المسعودي في مروج الذهب ان أول مخترع للدف هو « توبال بن لامك » وذلك بعد ان أوجد الطبول ، ولما انتشرت وعرفت هذه الآلة بين الناس اخذها العرب فكانوا كلما تغنوا « الهزج » وهو غناء الجاهلية الدارج عندهم يومئذ يرقصون عليه ويسشون بالدفوف . وجاء في اوائل السيوطي : ان أول من ضرب الدفوف في الاسلام « بنات النجار » في المدينة المنورة حينما استقبلن رسول الله صلى الله عليه وسلم بالدفوف يضربن ويرتجنن :

نحن جوار من بني النجار يا حبذا محمد من جـار
وأول من غني به في المدينة المنورة النساء والصبيان وذلك لما كان اليوم
الذي دخل به رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة اضاء فيها كل شيء
وصعدت ذوات الخدور على الاجاجير « السطوح » عند قدومه يغنين :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

ومن ذلك الحين دخل الدف في التقاليد الفنية العربية واشتهر به
أبو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب الملقب « بطويس » الذي نشأ في
بيت السيدة أروى « أم الخليفة » سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه
فكان يصطحب في غناؤه بالدف الذي كان لا يفارقه محباً في رداؤه .

وروى الأصمعي أنه رأى المطرب الشهير « حكما الوادي » حين مر
الخليفة العباسي « المهدي » إلى بيت المقدس وقد عارضه في الطريق وأخرج
دفه ونقر فيه وقد تقدم في السن وقال : أنا يا أمير المؤمنين القائل :
متى تخرج العرو من قفد طال حبسها
فتسرع إليه الخرس ، فقال الخليفة (دعوه) ولما علم أنه حكم الوادي
واصله واحسن إليه .

وكان صاحب الدف الذي يسمى في مصر « الرق » وفي المغرب
العربي « الطار » هو رئيس الغناء التقليدي في الفرقة فهو الذي يختار
الموشحات أو النوبات ويتصرف في الانتقالات بين الموشح والذي يليه
وهو الذي يختبر المحيط الفني ويقرر اختصار ما يستوجب الاختصار .
وقد كان أشهر المغنين يرتبطون بناقر للدف لا يتخلون عنه وقد كان
ذلك شأن المطربة أم كلثوم مع « الرقاق » صديقنا المرحوم إبراهيم
عفيفي الذي كان رحمه الله يصلح خروجها عن الوزن دون أن يشعر به
أحد من السامعين .

وأذا كان « الرق » في المشرق يعتمد إبراز الوقت القوي بضربة
« الدم » والوقت الضعيف « التلك » الذي يستعمل للإغرافية الأيقاعية
فإن الطار ببلدان المغرب العربي والاندلس قديما يستعمل لبيان الوقت
القوي أيضا ويمكن يعتمد فيما دون ذلك على زخارف تبرز بإدارة اليد
الحاملة للألة بطريقة ترون بها الصنوج النحاسية الموضوعة بجوانبها

بفني عجيب في اداء الايقاع ولذا كانت هذه الآلة تتدرج في حجمها
للصغر من المشرق الى المغرب اذ ان ادارتها باليد تستلزم صغر الحجم
وحقة الوزن . وقد اشتهر من المختصين بهذه الآلة بتونس « احمد الوافي »
استاذ الجيل الذي كان يتباط طاره واحمد الطويلي استاذ الفنان خميس
الثرنان وعلي بن عرفة الذي شارك في الفرقة التونسية لمؤتمر الموسيقى
العربية بالقاهرة سنة 1932 وانطاهر بدر الذي اختص بالنقر على الطريقة
المصرية حيث تتلمذ على الفنان المصري « احمد فاروز » .

وقد كان اشهر المغنين يضربون على الطار في حفلاتهم الخاصة
ومنهم الاستاذان محمد العثري وعلي الرياحي .

ويقال ان الشيخ الششتري المتوفي سنة 668 هـ 1269 م كان يستعمل
الطار في اذكاره الصوفية حتى اخذت هذه الآلة اسمه بالغلبة بحيث
يسأل مثلا ان اذكار القادرية بتونس يرافقها الششتري والنغرات ؟

والآلة التقليدية الثانية للايقاع هي المعروف بـ « النقرات » او « النغرات »
وهي عبارة عن طبلتين صغيرتين كل منهما مغطاة بجلد يخشار في تونس
من جلد الجمل وتقع تسويتهمما بحيث يرتفع صوت نقرة احدهما عن
نقرة الأخرى برباعية كاملة ومن ابرز نساقي النغرات بتونس المرحومين
انصايق الفرجاني الذي املى أوفر نصيب من التراث الموسيقي التونسي ،
وخميس العاتي الذي شارك في فرقة مؤتمر القاهرة ومحمد الزواوي
الذي واكب فرقة « المعهد الرشيدى » من يوم تأسيسه الى ان توفي
رحمه الله .

وتستعمل هذه الآلة ايضا في مذائح اغلب الطرق الصوفية بالمشرق
والمغرب ، ودخلت أوروبا عن طريق الاندلس واصبحت تسمى نكار
NACAIRE . اما الآلة الايقاعية الثالثة للموسيقى العربية التقليدية

فهى « المراس » وهى خاصة بمصاحبة الصوت الخاص بالجزيرة العربية بما فيها من مملكات وامارات .

وفى عصرنا الحالى اختلط الخابل بالتابل حيث ادمج فى الفرق التقليدية آلات بعيدة عنها مثل « الدربوكة » او « الطبل » حسب تسمياتها فى مختلف البلاد العربية رغم اختصاصها بالموسيقى الشعبية المصاحبة غالبا للرقص . ومثل الدف الكبير المعروف « بالهدير » و « الدائرة » و « الزار » و « المزهر » وتعمل فى الفرق الصوفية كالعياوية المغربية والعروسية التونسية والislamic الليبية والرقاعية والقادرية من المشرق العربى .

ونختم هذا البحث بقول احد الشعراء فى مغن لطيف بمسك بالدف (الرق) .

بروحى ورح الناس اهدى مقنيا بدبع المحبا والملاحه والنطق
اقول له لما حوى الدف كفه اغشنا بقول منك يا مالك « الرق »

بلاحظ القارئ الكريم اننا حاولنا التوسع في جمع المعلومات حول مقامات الموسيقى العربية ، وموسيقى البلدان التي اتصلت بالحضارة الاسلامية ، وحول اشهر الآلات التي تعزف بها هذه المقامات واشهر الشخصيات التي خدمت التراث الموسيقي وساعدت على ابقائه حيا متداولاً عبر الاجيال .

وبكفي في نظرنا ان يعمل المربون على بث امهات المقامات بين الشبان سواء خلال التعليم العام أو في دور الثقافة والشباب اثناء التنشيط الموسيقي لنضمن ارضية كافية للحفاظ على شخصيتنا الثقافية في ميدان الموسيقى . ولتتمكن من خلالها من اختيار النخبة التي تتوسع في الدراسة سواء بالمعاهد الموسيقية او لدى كليات العلوم الموسيقية Musicologie بالجامعات .

الامهات - وهذه الامهات هي : الراس - والمهور - والنهوند - والكرز - والحجاز كز - والذيل - وراست الذيل ثم البياني - والحجاز - والفصا - والكردي - والنوى - فالسيكاه - والهازام ثم الجهاركاه - والمزوم - والعجم عشيران .

ولنعود شبابنا على اداب السماع لنضمن الشجواب بين المنتج (مؤلف وملحن) والمؤدي (مغني وعازف) والسماع وبذلك يزدهر الفن ويرتقي الشعب في احاسيسه وذوقه .

وقد قسم الامام الغزالي (في الاحياء) اداب السماع الى - مراعاة الزمان والمكان والاشخاوان : ونقل قول الجليلي : « السماع يحتاج

الى ثلاثة اشياء والا فلا تسمع ، الزمان والمكان والاخوان - ومعناه ان الاشتغال في وقت حضور طعام او خضام او صلاة او صارف من الصوارف مع اضطراب القلب لا فائدة فيه - ونلاحظ عكس ذلك في زماننا اذ اصبحنا نقلد الغرب في اقامة المآدب المصحوبة بالحفلات الموسيقية وقرى فيها الفنان المسكين يبذل الجهد لن هو مشتغل عنه بالاكل (لمن تجميلين يا زوجة الاعمى) .

وفي خصوص المكان يسترسل الجنيد نقلا عن الغزالي بقوله : واما المكان فقد يكون شارعاً مطروقا أو موضعا كربه الصورة أو فيه سبب يشغل القلب فيتنجب ذلك - وقد اصبحنا نعمل على اقامة الحفلات الموسيقية في الطريق العام تقليدا للغرب ، وقد كان لي صديق فرنسي الأستاذ « بيار أكلاز » المتفقد العام للمعاهد الموسيقية الفرنسية : لم يملك آلة حاكمي ولا اسطوانة ويقول : ان السماع لا بد له من الاستعداد والنهيء ، بحيث لم يستمع للموسيقى الا في القاعة المخصصة لذلك وقد لبس البدلة المناسبة وتفرغ من كل الصوارف .

وفي خصوص الاخوان (اي السامعين) فيقول الجنيد : واما الاخوان فسيبه انه اذا حضر غير الجنس من منكر السماع متزهة الظاهر مفلس من لطائف القلوب كان مستثقالا في المجلس واشتغل القلب به ، وكذلك اذا حضر متكبر من أهل الدنيا يحتاج الى مراقبته واتى مراعاته ، أو متكلف متواجد من أهل التصوف يرأى بالوجد والرقص وتمزيق الثياب فكل ذلك مشوشات ، فترك السماع عند فقد هذه الشروط أولى .

وقد اصبحت الحفلات الموسيقية في اغلب اقطارنا العربية يغلب عليها التهريج والتصفير والتصفيق الذي قلدنا به الغرب في غير موطنه

بحيث تقطع به الاستماع الى قفلة الجملة الموسيقية التي تعتبر في الموسيقى العربية من أبرز مواطن التأثير - وهكذا اضعننا مواطن الاستماع من السماع .

ويقول الجنيد ايضا (عن الغزالي) ان يكون (اي المستمع) مصغيا الى ما يقول القائل حاضر القلب قليل الالتفات الى الجوانب محترزا عن النظر الى وجوه المستمعين وما يظهر عليهم من احوال الوجد الى ان يقول : محتفظا عن حركة تشوش على اصحابه قلوبهم بل يكون ساكن الظاهر هادى الاطراف محتفظا عن التثنجج والتثاوب : ويجلس مطرقا رأسه كجلوسه في فكر مستغرقا لقلبه متماسكا عن التصفيق والرقص وسائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمراة ساكنا عن النطق في انشاء القول بكل ما عنه يد .

وفي هذا المجال ينقل الينا كتاب الاغانى ان المطربة « عزة الميلاء » كانت تقدم حفلة اسبوعية ربت بها الجمهور في القرن الاول للهجرة وقد ذكر المطرب « طويس » بان الحضور كانوا في الحفلة وكان على رؤوسهم الطير . وقد كان لها عون يضرب كل مشوش بالعصا فلما كان الشأن في مجلس افلاطون باليونان .

وفي أوروبا توجد جمعية اداب السماع ينحصر دور مشروكيها في الالتفات باحتقار الى كل مشوش في حفلات الموسيقى الكلاسيكية .

وقد ادركنا من السمعين الذين عبر عنهم الامام الغزالي بالاعوان نوعين ممتازين - تنطبق على النوع الاول منهما الصفات التي اشترطها الجنيد والتي تعرض لها الغزالي في كتابه بحيث لا يصدر عن السماع الا بعض التأوهات او الاناث ، او شيء من الترنج - اما الصنف الثاني

فهو يتميز بملككم الصفات مع زيادة التفاعل مع المطرب أو العازف بما
 تظهره ملامح وجه السامع وبعض حركات يديه وجسمه التي تتماشى
 مع ما يقوم به المؤدى من جمل مرتجلة ، ومنهم من يتجاوز متابعة المؤدى
 الى توجيهه لما يرجوه منه وفي ذلك قمة التجاوب الروحي ، وبناء على
 ذلك قيل ان الارتجال الموسيقى يشترك في انتاجه المؤدى مع الحاضرين
 معه في العرض ، وقد كان ابرز شخصية من الصنف الاخير المرحوم
 شيخنا عبد الرحمان بن يوسف الذي كان اديبا وفنانا واستادا مبرزا
 بجامعة الزيتونة المعمور وقد عين في الستينات رئيسا للجنة الاستماع
 بالاذاعة الوطنية التونسية .

وفي هذا المعنى يقول احمد بن حنبل في الاصبهاني :

حكم الغناء تسمع ومسامح ما للغناء مع الحديث نقلام
 لو اتني قاض قضيت قضية ان الحديث مع الغناء حرام

ويسعدني ان اختتم هذا الكتاب بتقديم جزيل الشكر الى هيئة المعهد
 الرشدي على تفضلها بنشر هذا التأليف الذي ارجو ان يستفيد منه كل
 الشباب العربي ، وأن يكون احدي لبنات وحدة الثقافة العربية الاسلامية .

كما اقدم امتناني وعرفاني للاساتذة الاحياء وترحم على الاساتذة
 المتوفين الذين استفدت منهم في تكويني الفني والثقافي والله الموفق

والسلام

نصوص القطع الغنائية التقليدية التي
اعتمدنا عليها كشواهد للمقامات العربية
والتي سيأتي ترفيحها بالنوطة الموسيقية

رقم 2 - موشح على مقام الراست وزنه عويص - (قديم)

مِنْهُيْ مِنْ رُمْتُ قُرْبِهِ صَادَنِي بِالْمَقْلَتَيْنِ (1)
قَدْ أَخَذَ عَقْلِي وَسَلَبَهُ بِأَحْرَارِ الْوَجْتَيْنِ
(الطالع)

وَمَلِجَ زَادَ عَجْبُهُ قَاتَلِي فِي الْحَائَتَيْنِ
(رجوع)

وظلمني مَنْ أَحَبَهُ بِالْجَفَا ظَلَمَ الْحُسَيْنِ
* * *

رقم 3 - موشح على مقام راست كردان - وزنه مربع شرقي (قديم)

حَيْثُ الْأَفْكَارِ بَسْدِي بِصَفَا خَدَّهِ الْأَسْمِيلِ (1)
مَنْ لِعَصْرِ الْبَارِ يَزْرِي بِالثَّنَى حِينَ يَمِيلُ
(الطالع)

سَيْدِي لَوْ كُنْتَ تَدْرِي صِرْتُ مِنْ أَجْدِكَ عَلِيلُ
(رجوع)

فَاغْنِنِي بِاللَّهِ أَجْرِي وَأَعْطِنِي فِعْلَ الْجَمِيلِ
* * *

(1) يجري اليبشان الأولان والرجوع على الحن واحد ، ويفني فربو وسدو
وعجبو ونخلو ؟

رقم 4 - تحميلة في مقام الوزناك (بدون كلمات) وهي قطعة موسيقية يتناوب فيها العازفون لمختلف الآلات على الارتجال على وزن الوحدة وتتخلل ذلك جمل موسيقية مضبوطة تؤديها الفرقة .

* * *

رقم 6 - موشح على مقام راست نيروز وزنه نوخت (قديم)

يَا هِلَالَا غَابَ عَنِّي وَاحْتَجَبَ (1)
وَهَجَسَ رَيْسِي لَا لِيَذْئِبَ أَوْ سَبَبَ
(الطالع)

فِي الْهَنَوى مَا نَسَالِي غَبَرُ التَّعَبِ
(الرجوع)

وَانْقَضَى الْعُمْرُ وَمَا نَلْتُ الْأَرْبَ

رقم 7 - زجل على مقام محير العراق وزنه مدور حوزى (تونس جزائري)
قديم

حَرَمْتُ بِكَ نَعَاسِي	يَا مُوَلَاتِ الرِّيَامِ
وَبُحْبْتُ بِكَ لَيْتَاسِي	وَصِيرْتُ لَكَ غُلَامَ
صَارَ نَدِيمِي كَأْسِي	عَشِيَّتِي بِلَا طَعَامِ
الْوَحْشُ (2) جَارُ عَلِي	وَرُمَانِي فِي الْقِفَارِ

(1) يعجى البشتان على لحن واحد

(2) المقصود وحشه الفراق

حِينَ تَصْفَرُ الْعَشِيَّةُ نِيْلُوحَشْشُ الدِّيَارُ
يَا رَبِّي ثَوْبٌ عَلَيَّ وَأَبْعَدُ عَنِّي الْغُبَارُ

* * *

رقم 9 - درج من نوبة المائة التونسية (قديم)

يَا أَمْلَحُ النَّاسُ يَاطْلَعَةُ الْبَدْرِ يَا رَأْفَافِي الْكَأْسِ يَا فَمْحَةَ الْخَمْرِ (1)
زَادَنِي وَسَوَّاسَ خُدُّكَ الْجُمُرِي

(الطالع)

أَعْطَيْتُ وَجَدُ بِالْحَقِيقِ وَأَرْحَمُ مُضْنِي بِعُشْقِهِ

* * *

رقم 11 - موشح على مقام دلشين وزنه افصاق (قديم)

صَاحِبُ خَيْرِ فَاتِرِ الْأَجْمَانِ عَنِّي وَجْدِي (2)
حَيْثُ أَجْرِي دَمْعَةُ الْهَجْرَانِ بِالصَّادِ

(الطالع)

يَا لَيْتَ لَا . جُعِلَ الْقِيْلُ . وَلَقَدْ صَلَّى قَلْبِي بِوَقْدِي

(1) تجرى الأشطر الثلاثة على لحن واحد كما يتفق الصدر والعجز
من الطالع في اللحن

(2) يجرى البيتان على لحن واحد وفي الطالع اوتجال المضي على كلمة
امان فنخله جمل من مقام الصبا على الحسيني تؤديها المجموعة الصوتية
على نفس الكلمة

رقم 13 - موشح على مقام راست الذيل وزنه سماعي ثقبيل وهو مما يضابل الراست (من نونس) تلحين أحمد الرافي

أُظِلَّتْ الهَجْرَ با بدري على من زاد في الأشواق (1)
بِسْهُمْ الْأَحْظَ كَمْ تَوْمِي وَلَمْ تُحْطِ أَكْبَدُ الْعِشَاقِ
بِحَالِي أَنْتَ لَوْ تَدْرِي وَمَا قَدْ حَلَّ بِالْمَشْتِاقِ
(طالع)

فُزْتُي وَأَغْنِيْمُ أَجْرِي فَائِسِي بَاقِي عَلَى أَخْلَاقِي
أَنْتَ لَوْ زُرْتَنِي قُلْتُ حَلَّ أَهْنَا (2)
وفاضت بالدموع اعافى (3)

رقم 14 - زجل اندلسي على مقام راست الذيل الذي ترفع فيه الدرجة الرابعة أحيانا (فيا) بقول الرواة انه انتج قبيل طرد العرب من الاندلس حينما كانوا تحت اضطهاد الاسبان - وزنه « بظاهي » .

أَوْ عَلَى مَافَاتٍ نَارِي لَهَا وَقُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنُ مَضَى بِعُودُ
المقطع الأول في مقام راست الذيل

هَيْهَاتَ يَرْجَعُ زَمَانُنَا إِلَيْنَا (4)

(1) تجري الأبيات الثلاثة على لحن واحد

(2) يجري هذا البيت على وزن المجرد ذي الخمس وحدات مثل تعميده (فاعلان)

(3) يجري على لحن اعجاز الأبيات

(4) تنفق الطوالع في اللحن وتجري الأبيات الثلاثة من كل مقطع على لحن واحد

وَالْبَسْدُ بِطَلْعٍ مِنْ أَفْقِهِ مَيْتًا
وَالشَّمْلُ يُجْمَعُ كَمَا مَضَى عَلَيْنَا
(طالع)

وَتَطِيرُ الْأَوْقَاتُ وَتَكْمِدُ الْحُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنٌ مَضَى يَعُودُ
المقطع الثاني : « في مقام الاصبعين »

فَقَدْ الْحَبَائِبُ قَدْ زَادَنِي لَهَيْبُ
أَمْسَتْ تَاعِيْبُ مُلَازِمُ النَّحِيْبُ
جَرَتْ غَرَائِبُ الْأَسْدُ حَارَ ذَيْبُ
(طالع)

وَالشَّعْبُ نَادَاتُ وَأَطْرَدَتِ الْأُسُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنٌ مَضَى يَعُودُ
المقطع الثالث : « في مقام المزوم »

فَلَزِمَ بَصْبَرِي وَتَكْفِي بِنَفْسِي
وَتَخْفِي مِرِّي لَمْ تُوذِعْ لِأَنْفِي
وَأَنْ حَقَاقِ صَادِرِي نَشْكِي لِقَبْرِ مَنْسِي
(طالع)

نَشْكِي لَهُ اللَّوَعَاتُ مِنْ دُونِهِمْ جُحُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنٌ مَضَى يَعُودُ

رقم 15. سماعي ماهود (خال من الكلمات) من تأليف نيكولاكي وهو قطعة موسيقية تركية متركبة من ثلاث مخانات يتخللها تسليم على وزن السماعي ثقيل تلبيها مخاته رابعة على وزن الدارج يرجع بعدها للتسليم .

رقم 17 - موشح على مقام نهاوند وزنه سماعي ثقيل شعرة قديم وينسب نلحينه لسليم المصري

لَمَّا بَدَأَ يَنْتَقِي حَبِيَّ جَمَالِهِ فَتَنَّا (1)
أَوْمًا بِالْحُظَّةِ أَسْرَتَا غُصْنُ اثْنَى حِينَ مَال
(طسالمع)

وَعُنْدِي وَبِنَا حَيْرَتِي مَالِي رَحِمٌ شَكُونِي
(رجوع)

فِي الْحُبِّ مِنْ لَوْعَتِي إِلَّا مَلِكُ الْجَمَالِ (2)

رقم 21 - موشح على مقام نواثر وزنه نواخت سجله الشيخ الصفتي على مقام الحجاز كار ووضبه صالح المهدي على مقام النواثر

يَا غُرَّالَا زَانَ عَيْتِيهِ الْكَحَلُ لِي غُرَّامٌ فِي فُرَادِي مِنْكَ حَلُ (1)
إِنْ تَرُؤْنِي أَوْ قَسِبَ عَنْ أَعْيُنِي كَمْ بَدَا نَجْمٌ وَنَجْمٌ قَدْ أَقْلُ

رقم 23 - موشح على مقام التكريز وزنه نواخت اصله قديم على مقام العجم ووضبه الشيخ سيد درويش على مقام التكريز

(1) يجري البشاش على لحن واحد

(2) تجري إعادة الرجوع على لحن عجز البيت

اجمعوا بالقرنبي شملي واسمحولي بالطلاق (1)
وصابوا بالود حيلي فاشوي مر المذاق

رقم 25 موشع على مقام حجاز كار وزنه سماعي ثقیل (قديم)

مر الثجتي بدیع الحيا حلو الثني أدري الحيا (1)
لا نأ عني دلالا وعيا فالحق فني وابن الثريا

(طالع)

حلي غرامي ويران* وجدي
والدمع هامي وما كان يجدي

(رجوع)

فاستح بقربي وقيل هالك حدي
ثم ادن مني وكن لي نجيا

رقم 27 موشع على مقام زنگولاه وزنه شبر نصه قديم وتلحينه لصالح المهدي

جعلني غرامي لعقه (2) مقل (3)
وزاد بي هامي وكيف العمل

(1) يجرى البتان والرجوع على لحن واحد

(2) نقرأ لعقو

(3) يجرى هذا المقطع مع الرجوع في لحن واحد

وَكَلَانٌ لِي مَوْئِسٍ وَعَنَسِي رَحْلٌ
(طالع)

يُحِبُّ السَّيَّارَ وَتَقُورُ الْوَيْسَرُ
وَشُرْبُ الْمُدَامَةِ فِي ضَوْءِ الْقَمَرِ
(رجوع)

هَجَرْتُ حَبِيبِي وَلَا ذَنْبَ لِي
وَزَادَ فِي تَهْيِيبي وَلَا رَقَ لِي
قَادِرْتُ يَا طَبِيبِي بِاللَّهِ رَقَ لِي

رقم 29 و 30 جزأ من سماعي حجاز كار كردي (بدون كلمات)

رقم 32 موشح على مقام بياقي وزنه فوخت هندي (قديم)

يَا مُخْجَلُ الْأَقْمَارِ بِالْحُسْنِ وَالْأَنْوَارِ (1)
إِلَى مَتَى الْأَعْدَارُ قَلْبِي اشْعَلْ بِالنَّارِ

* * *

تَفَرَّكَ شَاهِي حَالِي فِي اللَّثَمِ بِحَالِي (1)
عَطْفًا عَلَى حَالِي وَرَأَى جِوَارَ الْجَسَارِ

* * *

رقم 33 - موشح على مقام الحجير وزنه اقصاق (قديم)

بَعْدُ أَحِبَّابِي كَسَانِي أَرْقَا عَزَّ صَبْرِي وَكَلِمَ طُولُ الْبَقَا (2)

(1) يعرج المقطعان على لحن واحد

(2) تعرج الابيات الثلاثة على لحن واحد

كُنْتُ فِي الْحَيِّ وَكَانُوا جِيرَتِي فَأَفْتَرَقْنَا وَالْهَوَى مَا افْتَرَقَا
أَمْسَى قَرْبَهُ يُبْعِدُنِي هَكَذَا الدُّنْيَا نَعِيمٌ وَشَقَا

رقم 34 - موشح على مقام عشاق تركي وزنه دارح او يورك سماعي (قديم)

غُصْنٌ بَانَ جَرِينُهُ بِدُرٍّ تَغَرُّهُ جَوْهَرُ (1)
طَالَ مِنْهُ الْبِعَادُ وَالْهَجْرُ أَيْسَنَ مَنْ يَصْبِرُ
فَلَبِى الْمَا وَقَلْبُهُ الصَّخْرُ يَا رِفَاقُ أَعْذِرُوا
وَأَفْهَمُوا قِصَّتِي وَمَا الْأَمْرُ إِشْفَعُوا نُوْجِرُوا

* * *

رقم 35 - شغل على مقام حسيني عجم وزنه مربع فونسي (2)

رَفَقَا مَلِكُ الْحُسَيْنِ حُبَّكَ فِي الصَّبِّ تَحْكُمُ (3)
أَخْفَيْتُ الْحُبَّ وَلَكِنْ أَلْذَمْتُ عَنْ عَدُوِّي يُتْرَجِمُ
بِاللَّهِ يَا سَيِّدَ الْغِزْلَانِ وَأَصِلْ عَيْدَكَ وَأَرْحَمِ

(الطالع)

أَرْحَمِ دُنْيَا فِي الْهَوَى حَلِيقَا
فِي الْحُبِّ وَالْعَشْقِ مَصْمَمِ

- (1) تفتق جميع الابيات في اللحن
- (2) الشغل هو كلمات عربية وضعت على لحن تركي
- (3) تجري الابيات الثلاثة على لحن واحد - كما يشترك الشطران الاولان من الطالع في اللحن بينما يشترك الشطر الثالث منه مع اعجاز الابيات في اللحن ايضا .

رقم 36 - موشح في مقام الحسيني (حسين اصل) وزنه مربع (فونسي) (قديم)

يَا صَبَّاحَ الْأَسْحَارِ قَدْ لَسِي كَيْفَ حَالَ الْبَانِ مِنْ بَعْدِي (1)
عَيْدِي لِي عَنْهُمْ حَدِيثًا إِنِّي هِمْتُ مِنْ وَجْدِي

رقم 37 - موشح في مقام العجم وزنه فونخت (قديم) سبق نشر كلماته
شاهدا على مقام التكرير

اجْمَعُوا بِالْقَرَبِ شَمْلِي واسمحو لي بالثلاق (1)
وَصَلُّوا بِالرَّدِّ حَبْلِي فالتوى مُرَّ الْمَذَاقِ

رقم 38 دخول برأول على مقام الحسين صيا (قديم) من تونس

أَقْبَلَ الْبَدْرُ فِي الصَّبَاحِ - وَلَعِينُ الشَّجِي ظَهَرَ - كَوَكَبُ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ (2)
سَلَّ عَقْلِي مَعَهُ وَرَاحَ - مِنْبِي بَغِيَّةِ النَّظَرِ - قَدْ تَرَكَ حَالِي عَيْبَرُ
(طالع)

غَنَجُ عَيْنِهِ قَدْ أَبَاحَ - فَيَتَلَّ الصَّبَّ وَاشْتَهَرَ - رُمْتُ وَصَلُّوا يَا وَقَرُ
(رجوع)

يَا خَلِيلِي وَهْلُ جَنَاحَ - عَلَى الَّذِي هَامَ بِالْخَوَرِ - أَنْتَ لَا تَعْرِفُ الْخَبَرَ
سَلَّ عَقْلِي مَعَهُ وَرَاحَ - مِنْبِي مَنَعَةُ النَّظَرِ - لَمْ يَنْلُ غَيْرُ مَنْ صَبَرَ

* * *

رقم 39 - جانب من بشرف ليرز من التراث التونسي

(1) يجرى البيتان على لحن واحد

(2) يجرى جميع الابيات والرجوع على لحن واحد

رقم 41 - موشح على مقام الشورى وزنه عويص (قديم)

حَبَّيْ دَعَائِي بِالْوَصَالِ - مِنْ بَعْدِ ذُلِّي وَالْهَوَانِ (1)
الْوَصْلُ يَحُلُّو لَا كَلَامٌ وَالْحُسْرُ بِأَبَى أَنْ يَهَانَ

رقم 42 - موشح على مقام الكردى وزنه دارج او يرك سماعي (قديم مصري)

يَا بِهِجَةَ الرُّوحِ جُدْ لِي بِالْوَصَالِ
الْفُؤَادَ مَجْرُوحٌ وَلَا لُهِ احْتِمَالُ
(المقطع الثاني)

الزَّائِي تَهْجُرْنِي وَأَنَا قَلْبِي يَهْوَاكَ (2)
حَبِّكَ جَنَنْتُنِي إِنْغَمَ بِالْوَصَالِ

رقم 44 - موشح على مقام الحجاز وزنه سماعي ثقبيل كلمات الشبغ
سالم بن حميدة - الحان صالح المهدي

يَا لِقُلُوبِي - ذَابَ لُبِّي - مَنْ لِقُرْبِي
مِنْ مَلَاكَ فَازَ مِنِّْي بِالْحَسَا ظَلَّ بُوحِي لِفُؤَادِي مَا بَشَا
(المقطع الثاني)

فِي هِيَامِي - فِي سَفَامِي - فِي ظَلَامِي (2)
ضَاءَ لِي فِي الْإِفْقِ مِنْ سَجْفِ الدَّجَى بِاسْمٍ مِنْ نَهْرٍ بَرَقَ أَجْهَشَا

(1) يجرى البيتان على لحن واحد

(2) تجرى المقطوعات على لحن واحد

(الطالع)

فِي رَيْبَاضٍ - مِنْ غَيْبَاضٍ - فِي أَنْعَامٍ -
زُرْتُ رَوْضَ الزَّهْرِ حَيَاهُ الْخَيْمَا فَاحْتَمَاهُ الزَّهْرُ رَاحَا فَنَافِثِي
(ختم)

بِأَلْ زَهْرٍ - ضَمَّ بَدْرِي - لَسْتُ أَدْرِي (1)
فِي سَمَاءٍ أَنْتَ أَمِ بَدْرُ السَّمَاءِ قَدْ تَدَلَّى فَأَعْنَى مِنْكَ الْحَشَا
رقم 45 - موشح في مقام الشاهناز وزنه نوخت من تلحين احمد الوافي
بِأَلْ قَوْمِي ضَبَّعُونِي وَرَّأَوْا قَتْلِي مُبَاحًا (2)
لِلْمَتَابِ أَسْمُونِي عِنْدَمَا سَلُّوا الصَّمَاخَا
صِرْتُ لَهَا قَرَكُونِي أَمَلُ الدُّنْيَا نَوَاحَا
(الطالع)

ضَبَّعُونِي بِبَدِيلٍ مَا بِهِ بَعْضُ الْجَمَالِ
(الرجوع)

وَلَهُمْ كَمْ مِنْ قَتِيلٍ يَلْحَظُ كَالنَّبَالِ

رقم 46 بطاحي من نوبة الرمل من التراث الاندلسي بتونس
شَمْسُ الْعَشِيَةِ أَفْصَرَتْ - بَيْنَ الْوَرَقِ - فِي دَوَحَاتِ الْبِسْنَانِ (3)
أَشْ يَعْمَلُ الصَّبُّ الْمَتِيمُ - مَسْنُ عَشَقُوْ - بَيْنَ الْمَلَاخِ سُلْطَانِ

- (1) بجري لحن الختم على وزن دور هندي
- (2) تجرى الابيات والرجوع على لحن واحد
- (3) تجرى جميع الابيات على لحن واحد ولم نعر على لحن الطالع والرجوع

بَصِيرٌ عَسَى يَظْفَرُ بِوَصْلِهِ - وَ اَلْعَيْتَاقُ - وَ يَمْسِي هَنِي مَطْمَآنُ
(طالع)

وَيَجْنِي مِنْ ذَاكَ الشُّحُوبُ وَرَدَ السُّزُوال الْأَحْمَرُ
(رجوع)

إِنْ قَدَّرَ الرَّحْمَنُ تَتُوبُ مِنَ الذُّنُوبِ اللَّهُ نَعَّالِي مُقَدَّرُ
رقم 48 اغنية تونسية من نوع « الفونديو » تقرب الى درجة الفن التقليدي
بتلطي عليها مقام المجنية وزنها « مخمس »

مَنَانِي سِيدِكْ	واليوم يا شوشانه روجي بيدك (1)
يَا شُوشَانَسَه	اشْ خَبِرْتِ لِلَاكْ عَمَلْ مَلَقَانَا
يَا عَلْجِيَّة	اشْ خَبِرْكَ لِلَاكْ عَ السَّهْرِيَّة
يَا مَشْكَابَا	اشْ خَبِرْتِ لِلَاكْ عَلْ مَلَقَايَا

رقم 50 - موشح على مقام الصبا وزنه سماعي ثقبيل (قديم)

عِيدٌ أَكْبَرُ يَوْمٌ تَزُرُّنِي يَا رَشَادَ حُلُو الشَّيْمُ (2)
غَنَجُ حُظُّهُ قَدْ سَنَانِي حَاجِبُهُ خَطَّ الْقَلَمِ
(طالع)

سَاعِدُونِي يَا رِفَاقِي قَدْ صَبَحَ جَسْمِي عَدَمُ
(الرجوع)

قَلْ صَبْرِي مَا احْتِيَإَالِي هَكَذَا رَبِّي حَكَمُ

(1) تجري جميع الابيات على لحن واحد
(2) تغني صدور الابيات والطالع مرة ثانية مع البداية من الكلمة الاخيرة
مثل (يوم تزورني عيد اكبر) ويجري البيتان والرجوع على لحن واحد

رقم 52 - بشاري نوبة السيكاه (اندلسي قديم من تونس)

بالرب الذي فرج على أئوب وبشر بالهنا يوسف مع يعقوب (1)

إجمع يامولاي شمللي مع المعجوب

(طالع)

لأني فئت 11 بالهجر منيت والقالب يوصلي ينارو

(رجوع)

هذاك هو جزاء من يسوح لئاس ياسراو

رقم 54 - موشح على مقام الهزام وزنه نوخت (قديم)

قد حركت يدي التسيم خضر الغصون الميس (2)

فانهض وبادر يانديسم إلى رياض السندس

(طالع)

واسقنيها صرفا قديم يكرأ حياة الأنفس

(رجوع)

والشوق في قلبي مقيم يحكي شهاب القيس

رقم 56 موشح على مقام راحة الارواح وزنه سماعي ثقل (مصري قديم)

يا نحيف القوام التجافي حرام (3)

(1) تجرى جميع الاشطر والرجوع على لحن واحد

(2) تجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

(3) تجرى جميع المقاطع على لحن واحد

إِمْلَأْ كَأْسَ الْمُدَامِ وَأَغْنِنِي بِإِيْدِكَ
 لِيُيَسِّرَ مِنِّي إِيْدَكَ
 كُلَّ رُوحٍ وَرَاحٍ فِي جِوَالِكَ مَبَاحٍ
 أَنْتَ سَيِّدُ الْمِيْلَاحِ اللَّهُ يَزِيْدُكَ
 وَتَكْمِيْدُ حَسُوْدِكَ
 الْمُلُوكِ وَالْجُنُوْدِ فِي جِوَالِكَ تُهْوِدُ
 وَاللَّهُ مَا فِي الْوُجُوْدِ إِلَّا مَنُ يُرِيْدُكَ
 وَيَهْوِي حُدُوْدَكَ

رقم 58 - موشح على مقام العراق (الشرقي) وزنه مربع شرقي (علمي) قديم

جَلْ مِنْ الشَّيْ جِوَالِكَ فَتَنَّةٌ لِلنَّظَرِيْنَ (1)
 وَتَحْتَمُ بِالْمُنْكَ خِوَالِكَ فُوقُ خُدَيْدُ الْبَسَامِيْنَ
 (طالع)

يَا عَبِيدَ اللَّهِ يَا مَنُ مَنْظَرُكَ بِشْفِي الْعِلِيلِ
 (رجوع)

جُدْ وَأَبْلَغْنِي وَصَالِكَ وَاشْفِ ذَا الدَّاءِ الْكَمِيْنَ

رقم 60 - موشح على مقام البسته نكار وزنه اقصادي نأليفه قديم خنه صالح
 المهدي المطرب المصري المرحوم الشيخ امين حسنين سالم .

سَلِّمِ الْأُمُورَ لِلْقَضَاءِ فَهَوَ لِلنَّفْسِ انْفِصَاعُ (1)
 وَاعْتَنِمْ حِينَ أَقْبَلَ وَجْهَهُ تَدْرِي تَهْلَلُ

(1) يتحد البستان والرجوع في الالحان

(طالع)

لَا تَقْلُ بِإِلْهُمُّومٍ لَا لَا وَلَا لَا وَلَا

(رجوع)

كُلُّ مَا فَاتَ وَانْقَضَى لَيْسَ بِالْحُزْنِ يُرْجَعُ

رقم 62 - موشح على مقام اللامي وزنه اقصاد نظم الاستاذ العراقي كاظم العاشور تلحين صالح المهدي

اعْطِينِي مِنْ رِضَاكَ مَا بَطِيْبُ (1)
وَأَسْقِنِي مِنْ لَذَائِكُ يَا حَبِيْبُ
فَالْهِنَّا فِي هَوَاكَ وَاللَّهِيبُ

خَبِيْبِي الْوَدِيعُ الْفُ مَعْنَتِي
هُوَ خَبِيْبِي الْبَدِيعُ لَوْ تَعَنَّتِي
سِحْرُهُ كَالزَّبِيعِ لَيْسَ يَفْنَتِي

(طالع)

وَاشْتِاقِي إِلَيْكَ يَا رَجَائِي
كَتَلَطْتِي وَجَنَّتِيكَ فِي رِمَائِي
مَوْزِدِي مِنْ يَدَيْكَ وَأَرْثِي وَأَلِي (2)

رقم 64 - موشح على مقام جهاركاه نظمه اندلسي قديم لحن صالح المهدي
على وزن سماعي ثقبول (المطرب صباح فخري).

بَسَامِمْ عَنْ لَأَلْ نَسَامِمْ عَنْ عِطْشِ (3)

(1) يجرى المقطعان الاولان على لحن واحد

(2) يجرى البيت الاخير من الطالع على لحن البيت الاخير من المقطع الاول

(3) يجرى المقطعان والرجوع على لحن واحد

تَافِيرُ كَمَا لَفَزَالُ سَافِيرُ كَالْبَدْرِ

بِاخِيلُ بِالْوَصَالُ سَامِعُ بِالْهَجَرِ

لِي أَبْقَى الْخَبَسَالُ حِينَ أَفْتَى صَبْرِي

(طالع)

أَيَّ ظَنِّي رَيْبُ لِي فِيهِ أَرْبُ

(رجوع)

رَبُّهُ بِالضَّرِيبُ وَاللَّمْيُ كَالضَّرْبُ

يَأْتُهُ مِنْ حَبِيبُ بِاسْمٍ عَنْ حَبِيبُ

رقم 66 - موشع على مقام عجم عشيران وزنه مصمودي تأليف احمد

خير الدين لحنه صالح المهدي للمطرب المرحوم محمد العثري

قَاضِي الْعُشَّاقَ هَذَا قَانِلِي فَأَحْكُمُ عَلَيْهِ (1)

وَأَذَا رَمْتُمُ شُهُودًا ذَا دَمِي فِي وَجَنَّتَبُهُ

رقم 68 - بطاحي من نوبة الرصد (كناوي او عبيدي) من التراث الاندلسي

بتونس

بِأَ حَبِي مَالِكُ - غَبَرْتَنِي حَالِكُ - فَعَلِكُ بِنَقَالِكُ (2)

(طالع)

تَدَلُّ يَا بَدْرِي يَا كَامِلُ الْأَوْصَافُ

تَهْوَاكَ مِنْ صُخْرِي وَأَنْتَ بِذَلِكَ تُعْرَافُ

(1) يجرى البشان على لحن واحد

(2) تتحد جميع الاطوار في اللحن وكذا بيتا الطالع

رقم 74 برول نوبة التوي من التراث الأندلسي بتونس

لَقَدْ تَقَلَّهَا سَامَانُ رَوَاهَا الْخَلِيفَةُ وَجَعَفَرُ (1)
وَ هَامَانُ وَ قَامَانُ وَ تَعَمَّانُ وَ كَرَمَى وَ قَبْصَرُ
وَ قَرْعُونُ وَ قَارُونُ وَ مَلُوكُ سَبَا وَ حَمِيرُ
(طالع)

حتى الملكُ أنو شرؤانُ وَصاحبُ حلبُ والصَّيْنُ
نابو بها في الأزمَانُ فيا عاذلي خَلْثِينِي

رقم 76 بطايحي نوبة الاصيهان من التراث الأندلسي بتونس

جسي فاني من هَوَاكَ وَ غَرَامِي فِيكَ يَزِيدُ (1)
رَافِي مَا نَعَشِقُ مِيوَاكَ يَا هَلَالُ فِي كُلِّ عَيْدُ
طَائِرُ عَقْلِي حِينَ رَأَاكَ هَلْ قُلَيْبُكَ مِنْ حَدِيدُ
(ضالع)

زَوْرَهُ يَا صَوْتُ الْهَبْرَارُ يَا عَيْسُونُ التَّرْجَسُ
(رجوع)

يَا حُدُودَ الْجَانَسَارُ تَحْتُ سَالِفُ نَاعِيسُ

رقم 78 - دخول براول على مقام المزموم يروي قصة عاشق على حروف
الهجاء . (قديم من تونس) مطرز بموشح على نفس الوزن

(1) تجرى جميع الابيات والرجوع على لحن واحد

أَيْفَ يَا سُلْطَانِي الْهَجْرَانِ كَوَانِي

* * *

يَاءُ بُلَيْتُ بَنْظَرَهُ تَاءُ ، يَهْ يَا نَجْمَ الزُّهْرَا
ثَاءُ ، ثَلَاثُهُ فِي حَضْرَهُ جِيمُ ، جَمْعِي سُلْطَانِي
وَالْهَجْرَانِ كَوَانِي

نظريز

يَا عَذْلِي بِاللَّهِ دَعْنِي أَرْدُ عَشْقَا
إِذَا أَنْوَبَ لِلَّهِ عِشْقِي لَنْ يَبْقَى
(رجوع)

حَاءُ ، حَالِي ظَاهِرٌ لِلنَّاسِ خَاءُ ، خَلْفُ قَلْبِي وَسَوَاسِ
دَالُ ، دَرْهَا يَا ابْنَ عَبَّاسٍ ذَالُ ، ذُلِّي بَيْنَ أَقْرَانِي
وَالْهَجْرَانِ كَوَانِي

رقم 79 - موشع من بسطة نوبة عراق عجم من التراث الاندلسي بالمغرب

يَا نَسِيمَ الرُّوْضِ خَبَرُ الرِّشَا لَا يَزِدُّنِي الْوَرْدُ إِلَّا عَطَشًا (1)
لِي حَبِيبٌ حُبُّهُ حَشَوُ الْحَشَا إِنْ يَشَا يَمْشِي عَلَى خَدَي مَشَا
(طالع)

قَوْلُهُ قَوْلِي وَقَوْلِي قَوْلُهُ إِنْ يَشَا شَيْتُ وَإِنْ شَيْتُ يَشَا

(1) يجر البيتان والرجوع على لحن واحد .

(رجوع)

رُوحُهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ إِنْ عَاشَ عَشْتُ وَإِنْ عَشْتُ عَاشَ

رقم 90 - موشح من مقام (الحسيني عشيران) وزنه مخمس :

رَأَيْتُ الرِّيَاضَ وَقَدْ تَبَسَّ ثَوْبًا جَدِيدًا مِنْ نُسُورِ (1)
حُلَّتْهُ بِنَفْسِيحٍ وَآسٍ أَحْبَبْتُ مَعَ الْجُلُنَارِ
إِذَا تَشَمُّوا الْأَنْفَاسَ تَقُولُ مَكَ وَأَعْطَارُ

رقم 91 - بسته (اغنية عراقية) على مقام المثنوي (حجاز) وزنها سنكين سماعي

مَنْ أِجَانِيْ أَمْوَايْ وَعَيْنِيْ هَوَايْ وَبَابُهُ هَوَايْ شِدْلَاهُ عَلَيْهِ (2)
مَا جَانِيْ الْيَوْمَ وَعَيْنِيْ الْيَوْمَ وَبَابُهُ الْيَوْمَ مَا كَطَعِ بِهِ

* * *

(1) تجرى جميع الابيات على لحن واحد

(2) يجرى البيتان على لحن واحد

جدول المقامات الموسيقية العربية

اسم المقام	ارتكازه	عقوده أو جناسه		خاصيته	شاهده	منطقته
		صعودا	نزولا			
1 - الراس	دو	راست على دو صول ودو 2	يتحول العقد الثاني نهاوند على صول	عقود متتابعة	منهتي مذرمت قربه وحير الأفكار بدري	شامل
2 - السوزناك	دو	راست على دو حجاز على صول	امكانية تغيير الحجاز بنهاوند على صول	عقود متتابعة	تحميلة السوزناك	شامل
3 - النبروز أو نبرز	دو	راست على دو بياتي على صول	امكانية تغيير البياتي بنهاوند	عقود متتابعة	يا هلا لا غاب شوي واحجب	شامل
4 - محير العراق	صول	راست صول بياتي ري 2	مثل الصعود	عقود متتابعة لا يصل للجواب	حرميت بيك	تونس والجزائر
5 - الدلتشين	دو	راست على دو بياتي او صبا على لا	نهاوند على صول وراست على دو	عقود متتابعة	صاح خبر فائر الاجفان	الشرق الادنى

6 - رامت الذيل	دو	رامت او راست الذيل على دو رامت على صول	بتغير العقد الثاني بنهاوند على صول	عقود متتابعة	اطلت الهجر يا بدري واه على ما فات	المغرب العربي
7 - الماهور	دو	ماهور على دو صول ودو 2	يتحول العقد الثاني الى نهاوند على صول	عقود متتابعة	سماعي ماهور	شامل
8 - النهاوند	دو	نهاوند على دو حجاز على صول نهاوند على دو 2	يتحول عقد الحجاز الى كردي على صول	عقود متتابعة	لما بدا يتشى	شامل
9 - النهاوند الكبير	دو	نهاوند على دو وصول	مثل الصعود	عقود متتابعة		قليل الاستعمال
10 - النهاوند المصرع	دو	نهاوند على دو حجاز على فا ودو 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا لله وادعوني	لا يبعد عن المخالف العراقي
11 - النواثر	دو	نواثر على دو ودو 2 وحجاز عق صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا غزلا زان عنيه الكحل	مقام حديث

12 - النكرير	دو	نواثر على دو ودو 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	اجمعوا بالقرب شملي	شامل
13 - الحجازكار	دو	حجاز على دو وصول ودو 2 مع امكانية تغيير الاخير بنهاوند	مثل الصعود	عقود متتالية	مر التجني بدبيع الحيا	شامل
14 - الزنكولاه	دو	حجاز على دو ودو 2 جهارگاه على فا وصبا على لا احيانا	مثل الصعود	عقود متتابعة	جعلني غرامي لعشقه مثل	مقام حديث
15 - الحجاز كار كردي	دو	كردي على دو ودو 2 نهاوند على فا	مثل الصعود	عقود متتالية	الخانة الاولى والنسيم من السماعي حجازكار كردي	مقام حديث
16 - الاثر كردي	دو	اثر كردي على دو وحجاز على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	الخانة 2 من سماعي حجاز كار كردي	مقام جديد

17 - البياتي	رى	بياتي على رى 1 و 2 راست على صول	يتغير راست بهاوند على صول	عقود متتابعة	يا مخجل الاقدار	شامل
18 - بياتي عشيران	لا قرار	بياتي على لا قرار ورى	مثل الصعود	عقود متتابعة	رايت الرياض من تونس	قبل الشيع
19 - انواع البياتي أ - المحير او طاهر	رى	مثل البياتي يتميز بابراز عقد الجواب	مثل البياتي مثل الصعود	عقود متتابعة	بعد احبابي كسائي ارقا	شامل
ب - العشاق التركي أو حسين عجم	رى	يتميز بجعل عقده الثاني نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود لتابعة	غصن بان جبينه يلر - ورفقا ملك الحسن	شامل
ج - الحسيني او الحسين أصل	رى	يتميز بجعل عقده الثاني بياتي على لا	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا صبا الاسحار	شامل
د - العجم	رى	يتميز بعقد عجم	مثل الصعود	عقود متتابعة	اجمعوا بالقرب شملى	شامل
هـ - الحسين صبا	رى	يتميز بكثرة التوقف على فا	مثل الصعود	عقود متتابعة	أقبل البدر في الصباح	المغرب العربي ويسمى الغريب بالجزائر

و - الحسين فيروز	رى	يتميز بكثرة الرجوع الى درجة الراس	مثل الصعود	عقود متتابعة	خانة بشرف فيروز قونسي	يسمى في تركيا كردانية
20 - البياتي شوري	رى	بياتي على رى ثم حجاز على صول فياتي على رى 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	حيي دعائي للوصال	يسميه الانراك قارجفار
21 - كردي	رى	كردي رى وري 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا بهجة الروح	مقام جديد يسميه القدامى بياتي افرنجي
22 - الحجاز - اصبعين - زيدان - ومثوى	رى	حجاز على رى وري 2 راس صول	يتحول الراس الى نهاوند على صول	عقود متتابعة	يال قلبي ذابلي	شامل
23 - الشاهناز (يدخل في الاصبعين)	رى	حجاز على رى ولا وري 2	مثل الصعود أو كالحجاز	عقود متتابعة	يال قومي ضيعوني	مقام جديد
24 - الراسل	رى	مثل الحجاز	مثل الحجاز	ابراز صول في الصعود وتحاشبها في	شمس العشي أفرت	المغرب العربي

شامل	اغنية شوشانه	التزول وكثرة التوقف على مي	مثل الحجاز	مثل الحجاز	رى	25 - المجنه او الزوركند بالمغرب
شامل ماعداء المغرب العربي في التراث القديم ؟	عيد اكبر يوم نزدني	اختلاطه مع مقام آخر كاليباني مثلا	مثل الصعود	بياتي على رى ثم حجاز على فا ودو 2 او صبا على رى 2	رى	26 - الصبا أو المنصوري (في العراق)
المغرب العربي وتركيا وايران	بالرب الذي فرج على اوب	عقود متتابعة	بتغير الراست بنهاوند على صول	سيكاه على مي راست على صول ودو 2 سيكاه على مي 2	مي نصف مخفضه	27 - السيكا
يسمى في المشرق العربي سيكا	قد حركت ايدي النسيم	عقود متتابعة	مثل الصعود	سيكا على مي ومي 2 وحجاز على صول	مي نصف مخفضه	28 - الهزام

29 - الماية الشرقية	مي نصف مخفوضة	سيكاه على مي ومي 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يستعمل عرضا	شامل
30 - راحة الارواح	سي نصف مخفوضه	سيكاه على سي وسي 2 وحجاز على ري	مثل الصعود	عقود متتابعة	با تحيف القوام	شامل بنجكاه في السعودية
31 - العراق الشرقي	سي نصف مخفوضة	سيكاه على سي وسي 2 ويساتي على ري	مثل الصعود	عقود متتابعة	جل من انشي جمالك فنة لناظرين	شامل
32 - البسته نكار	سي نصف مخفوضه	سيكاه على سي وسي 2 وصبا على ري	مثل الصعود	عقود متتابعة	سلم الامر للقضاء	مقام جديد
33 - اللامي	مي طبيعية	كردي على مي ولا	مثل الصعود	عقود متتابعة	اعطني من رضاك	خاص بالعراق
34 - الجهاركاه	فا	جهاركاه على فا راست على دو ودو 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	باسم عن آل ناسم عن عطر	شامل

35 - المعجم عشيران	سي مخفوضة	عجم على سي و سي 2 كردي على ري ونهاوند على صول وجهاركاه على فا	مثل الصعود	عمود متابعة	قاضي العشاق	نونس والشرق الادني
36 - الرصد	صول او ري	يشمل صول لا دو ري مي صول	يشمل صول مي ري دو لا صول	قد يمر على سي وفا دون التوقف عليهما	يا حبي مالك	المغرب العربي
37 - الذيل	دو	ذيل على صول قرار وصول و على دو ودو 2	بتغير الذيل على الصول بنهاوند عليها	التوقف بكثرة على ري وكثرة تحاشي فا وسي	ليالي السعد	المغرب العربي
38 - مجنات الذيل	دو	ثلاثة تميز 1 بحجاز على صول 2 بحجاز على صول قرار 3 بخفض مي عند القفلة	مثل الصعود	مثل الذيل ويأتي عرضا		المغرب العربي

39 - العراق الثونسي او اصبهان في المغرب	رى	عراق على رى ذيل على صول	مثل الصعود	مثل الذيل مع زيادة تحاشي فا ومي عند القفلة	برول يا عاشقين بعد الحبيب قد زادني عشة	المغرب العربي
40 - النوى - المشرقي في المغرب	رى	نهاوند على رى وبياتي على لا	مثل الصعود	تحاشي سي في التزل	برول لقد نقلها الخليفة وجعفر	المغرب العربي
41 - الاصبهان - العشاق في المغرب	صول قرار أو ري	راست على صول قرار وري وصول وحجاز على رى احيانا	يتغير الراست او الحجاز على رى بنهاوند على رى	تحاشي فا	جسمي فاني من هواك	المغرب العربي (في تركيا يسمى يكاه)
42 - المزموم	فا	جهاركاه على فا ثم راست او ماهور على دو 2	مثل الصعود	ابراز دو - رى فا - صول - لا دو	أليف يا سلطاني	المغرب العربي يعرف في ليبيا بالمحير
43 - العراق عجم		جهاركاه على صول وري	مثل الصعود	ابراز رى سي صول - لا - رى	يا نسيم الروض	المغرب
44 - الراست العراقي	دو	راست على دو - بياتي ثم صبا	يتميز بالحجاز ثم النهاوند على	رفع درجة فا عند القفلة		العراق

			صول	على صول فراست دو 2		
العراق		التدرج بين لا ودو 2	مثل الصعود	مثل الماهور	دو	45 - الماهور العراقي
العراق		التدرج بين صول ودو 2	مثل الصعود	مثل الماهور	دو	46 - الجهاركاه العراقي
العراق		كثرة التوقف على فا و دو 2	مثل الصعود	بياتي على ري ونهاوند على صول وبياتي على ري 2	ري	47 - البيات العراقي وفروعه
العراق		كثرة التوقف على صول	مثله	مثله	ري	أ - المحمودي
العراق		كثرة التنقل بين صول وري	مثله	مثله	ري	ب - القوريات
العراق		جس اللو عند القفلة	مثله	مثله	ري	ج - الجبوري

د - الابراهيمي	رى	مثله	مثله	جس السي قرار وكثرة التوقف على فا	العراق
هـ - الدشت	رى	مثله	مثله	كثرة التوقف على لا	العراق
و - الارفه	رى	بياتي على رى وعلى لا	مثل الصعود	كثرة التنقل بين لا ودو 2	العراق
ز - البهرزاوى	رى	مثله	مثله	جس الدو عند القفلة واكساؤه طابعا شعبيا	العراق
ح - الحسيني	رى	بياتي على لاقرار وعلى رى وعلى لا وكذلك نهاوند على صول وعلى رى	مثل الصعود		العراق
48 - المثنوى	رى	سبق مع الخجاز			
49 - النديمي	مى مخفوضه	حجاز مع التوقف على مى ونهاوند على صول	مثل الصعود	جس الرى والرجوع الى مى	العراق

العراق		يقحم في الراست والسيكاه	مثل الصعود	صبا وبياتي وحجاز على صول	صول	50 - المنصوري
العراق		التزول بعقد حجاز على لا قرار عند قفلة	مثل الصعود	نهاوند مرصع على ري	ري	51 - المخالف
العراق		جس در جتي دو مرفوعة وسي طبيعية عند القفلة	مثل الصعود	نهاوند على الري	ري	52 - الصبي